Anleitung
zur
Instrumentierung
von
Chorälen, Chorliedern und Gesangstücken
jeder Art.

Ein unentbehrliches Hilfsbüchlein
für
Kantoren und Dirigenten von Gesang- und Musikchören
auf dem Lande
sowie für
alle die, denen die Leitung des Gesanges beim öffentlichen Gottesdienste und die Aufführung von Kirchenmusiken obliegt.

Von
G. Wunderlich.

Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage
von
Carl Kipke.

Mit vielen Notenbeispielen.

Leipzig
Verlag von Carl Merseburger
1901.

Aus dem Vorwort zur 1. Auflage.

Die Herren Kantoren auf dem Lande, die Dirigenten von Gesang- und Musikchören, sowie alle diejenigen, denen die Leitung des Gesanges beim öffentlichen Gottesdienste oder an sonstigen Festtagen und feierlichen Anlässen obliegt, kommen sehr häufig in den Fall, daß sie — um das betreffende Fest besonders auszuzeichnen und dem Chorale einen größern Schwung zu verleihen — diesen oder auch ein sonstiges kirchliches Gesangstück (Arie, Chor ꝛc.) von Blasinstrumenten möchten begleiten lassen.

Oft soll auch an besonders festlichen Tagen ein Choral, z. B. als Morgengruß nur von Instrumenten allein vorgetragen werden, und vielfach wird auch bei Begräbnissen ein Trauerchoral geblasen. Ferner kann auch noch der Fall eintreten, daß der Dirigent eine vollständige Kirchenmusik vor sich hat, die aber für andere Instrumente geschrieben ist, als die sind, über welche er verfügen kann. Diejenigen Herren Kollegen, welche die betreffenden Verhältnisse kennen, wissen nur zu gut, daß die Musikchöre auf dem Lande meist klein sind und die Zusammensetzung ihrer Instrumente oft so verschieden ist, daß selbst in den nächsten Nachbarortschaften Musikchöre mit ganz gleicher Instrumentalbesetzung höchst selten anzutreffen sind.

In allen diesen Fällen muß der Kantor, der Dirigent ꝛc. Rat schaffen, was für ihn keine leichte Aufgabe ist, da namentlich auf Seminarien von der Instrumentierung entweder gar nichts oder doch nur sehr wenig gelehrt wird. Kann also Ersterer sich nicht selbst helfen, so ist er meist schlimm daran. Da wurde denn gar oft der Wunsch nach einem Schriftchen geäußert, das Belehrung auf diesem Felde bieten möchte.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Kenntnis der Harmonielehre wird in dem vorliegenden Schriftchen allerdings vorausgesetzt; sowie auch in die feinern Nuancen der Instrumentierung einzugehen nicht in der Absicht des Verfassers lag. Diese kann man sich überhaupt nur durch sorgfältiges Studium der Partituren unserer Meister aneignen, das darum zur Erlernung einer regelrechten Instrumentierung nicht genug empfohlen werden kann. Der Verfasser will in diesem Schriftchen nach dem bekannten Sprüchworte eben nur das geben, „was man ins Haus", d. i. für das Amt braucht.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Und so möge denn dies Schriftchen hinauswandern und bei den Herren Kollegen eine recht freundliche Aufnahme finden und schonend und nachsichtig beurteilt werden.

Der Verfasser.

Vorrede zur 2. Auflage.

An der durch die besondere Bestimmung dieses Büchleins bedingten Abgrenzung seines Inhaltes und an der in der ersten Auflage angewendeten Gliederung und Anordnung des Lehrstoffes wurde in der vorliegenden neuen Ausgabe mit Vorbedacht nichts geändert, mit der einzigen, hoffentlich nicht unwillkommenen Abweichung, daß sich der Herausgeber nicht ausschließlich mit dem Choral und dem geistlichen Gesang beschäftigte, sondern auch dem begleiteten weltlichen Chorliede und Konzertstück gelegentlich ein Wort gönnte, da ja in kleinen Orten die Kantoren, Lehrer u. s. w. als Gesangvereins-Dirigenten nicht selten in die Lage kommen, auch bei weltlichen Konzerten oder kleinen Gesangfesten die für Chorbegleitungen vorgeschriebene Instrumentierung ihren besonderen örtlichen Verhältnissen anzupassen.

Bei der Revision und zeitgemäßen Überarbeitung des Inhalts der einzelnen Abschnitte des Werkchens aber hatte der Herausgeber, weitgreifende stilistische Veränderungen vorzunehmen, veraltete Notenbeispiele durch zutreffendere zu ersetzen, Überflüssiges auszuscheiden und Lücken der Darstellung selbständig auszufüllen, so daß das Büchlein in seiner jetzigen Gestalt geradezu als ein neues angesehen werden kann.

Möge das Schriftchen in seiner neuen Fassung derselben Teilnahme begegnen, die ihm bei seinem ersten Erscheinen beschieden war.

Leipzig, im Januar 1901.

Der Herausgeber.

Inhalt.

*) NB. Hiernach wolle man die im Text infolge Korrekturversehens unrichtige Numerierung und Schriftenauszeichnung der Überschriften in Kap. 1 u. 2 auf Seite 20, 22 und 35 berichtigen. D. H.

Anleitung zur Instrumentierung.

Einleitung.

Unter der Kunst der Instrumentierung versteht man die Fertigkeit des Komponisten oder Bearbeiters, eigene oder fremde musikalische Ideen durch die verschiedenen Musikorgane oder Instrumente in einer dem Zweck und Inhalt des betreffenden Tonstückes entsprechenden, praktisch ausführbaren und ästhetisch befriedigenden Weise zur Darstellung zu bringen. Um gut instrumentieren zu können, muß man deshalb vor allem eine genaue Kenntnis der verschiedenen Musikinstrumente sich aneignen. Es ist nicht unbedingt notwendig, daß man die verschiedenen Instrumente alle selbst spielen lerne, aber man muß genau wissen, welchen Tonumfang die einzelnen Musikinstrumente besitzen, was sie technisch zu leisten vermögen (d. h. was von einem Orchestermusiker durchschnittlich an Spielfertigkeit auf dem betreffenden Instrumente verlangt werden kann) und wie sich der Klangcharakter und die Schallkraft jedes Instrumentes im einzelnen sowie im Zusammenwirken mit anderen Instrumenten verhalten. Das Wissenswerteste über den Umfang und die technischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Instrumente wird in der **Instrumentationslehre***) dargestellt. Über die Klangeigentümlichkeit der einzelnen Instrumente, soweit sie sich überhaupt beschreiben läßt, kann sich die Instrumen=

*) Schubert, F. L., Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. 5. Auflage bearbeitet von Carl Kipke. 90 ₰. — Laaser, C. A., Instrumentations=Tabellen für Streich=Orchester, für Militär=Infanterie=Musik. 2. Auflage à 45 ₰, für Horn=Musik (Jäger und Pioniere), für Kavallerie=Musik à 60 ₰.

tationslehre nur in allgemeinen, grundlegenden Andeutungen verbreiten. Weit wichtiger ist, daß der Anfänger sich durch fleißiges eigenes Beobachten (Anhören) der Instrumente im Einzel- wie im Zusammenspiel mit deren Klangwesen genau vertraut mache. Ein weiteres unentbehrliches Bildungsmittel für den angehenden Instrumentator ist das sorgfältige Studium der Instrumentalwerke anerkannter Meister, aus denen er ersieht, wie die letzteren die verschiedenen Instrumente im allgemeinen und zu besonderen Ausdruckszwecken verwendet haben.

* * *

Je nach ihrer Bauart, dem verwendeten Material oder der Art der Tonerzeugung lassen sich die in der heutigen Musikpflege gebräuchlichen Tonwerkzeuge oder Instrumente in verschiedene Gruppen einteilen. Die gebräuchlichste und für den hier verfolgten Zweck dienlichste

allgemeine Einteilung der Instrumente

gruppiert diese in Saiten-, Blas-, Tasten- und Schlaginstrumente.

I. Die Saiteninstrumente (Instruments à cordes).

Die Saiteninstrumente bestehen aus einem mit Darm- oder Metallsaiten bezogenen Klang- oder Resonanzkörper von sehr verschiedener Form. Nach ihrer Tonerzeugung werden die Saiteninstrumente eingeteilt in

a) Streichinstrumente, bei denen die Saiten durch einen mit Pferdehaaren bespannten Bogen gestrichen und zum Erklingen gebracht werden; hierher gehören die Violine, die Viola, das Violoncello und der Kontrabaß, welche sämtlich mit Darmsaiten bezogen sind;

b) lauten- oder harfenartige Instrumente, bei denen der (rasch verklingende) Ton durch Zupfen oder Reißen

oder Anschlagen des Darm- oder Stahlsaitenbezuges erzeugt wird; hierher gehören die Harfe, die Laute, Mandoline, die Schlagzither u. s. w.; in der Kunstmusik kommt zunächst nur das erstgenannte dieser Instrumente in Betracht.

2. Die Blasinstrumente (Instruments à vent).

Bei den Blasinstrumenten wird der Ton durch Einblasen von Luft (Atem) in eine (je nach Art des Instruments verschiedenartig geformte) Röhre hervorgebracht; sie werden eingeteilt in

a) Holz- oder Rohrinstrumente, deren gerader oder einmal geknickter Körper aus Holz (zuweilen auch Bein oder Metall) besteht und entweder ohne eigentliches Mundstück oder durch ein Rohr, oder mittels eines Schnabels angeblasen wird; hierher zählen die Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte und deren Abarten;

b) Blech- oder Messinginstrumente, deren röhrenförmiger, in einen Schallbecher endender, in einer oder mehreren Windungen gebogener Körper stets aus Metall (Messing, Silber, Kupfer) besteht und stets durch ein besonderes Mundstück angeblasen wird. Hierher gehören die Hörner, Trompeten, Posaunen, Cornets, Tuben u. s. w.*)

3. Die Tasteninstrumente (Instruments à touches).

Bei diesen werden die im Instrument gewissermaßen fertig vorbereiteten Töne mittelbar durch Niederdrücken kleiner Hebel (Tasten) hervorgerufen. Der eigentlichen Tonerzeugung nach gehören die Tasteninstrumente teils zu den Saiteninstru-

*) Schubert, F. L., Die Blechinstrumente der Musik, deren Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militär- und Tanzmusik. 2. Auflage. 90 ₰.

menten, bei denen abgestimmte (Metall-)Saiten durch anschlagende Hämmerchen erklingen gemacht werden (**Klavier** und dessen Abarten), teils zu den Blasinstrumenten, bei denen entweder abgestimmte Pfeifen oder Röhren (**Orgel**), oder kleine Metallzungen (**Harmonium**) durch ein- resp. durchströmende Luft zum Tönen gebracht werden.

4. Die Schlaginstrumente (Instruments de percussion).

Aus dieser artenreichen Gruppe kommen für die Zwecke dieses Buches eigentlich nur die **Pauken** in Betracht, kesselförmige Metallkörper, welche mit einem (Kalb-)Fell überspannt sind, das mit Klöppeln angeschlagen wird und Töne von **meßbarer** Höhe giebt. Töne von **unbestimmter** Höhe geben die große und kleine Trommel (röhrenförmige, beiderseits mit einem Fell bespannte Körper), die Becken (flache Metallteller) u. s. w.

* * *

Die Vereinigung einer größeren Anzahl verschiedenartiger Instrumente zu gemeinsamem Spiel nennt man

Orchester.

Das heutzutage in Konzert, Kirche oder Theater übliche **volle** oder **große Orchester** umfaßt in der Regel

> [1 kl. Flöte], 2 gr. Flöten, 2 Hoboen, [1 englisch Horn], 2 Klarinetten, [1 Baßklarinette], 2 Fagotts, [1 Kontrafagott], 2 [— 4] Hörner, 2 [— 3] Trompeten, 3 Posaunen, eine [oder mehrere] Tuben, 2 [— 3] Pauken, [verschiedene andere Schlaginstrumente nach Bedarf], [Harfe], 1. und 2. Violinen, Bratschen, Violoncells, Kontrabässe und [Orgel].

(NB. Die in [ ] gestellten Instrumente sind nicht regelmäßig vertreten.)

Im sogenannten kleinen Orchester werden in der Regel die Holzblasinstrumente nur einfach (nur die Klarinetten fast stets doppelt) besetzt und die Blechinstrumente auf je zwei Trompeten und Hörner und eine Posaune reduziert.

Ihrer geringeren Schallkraft wegen und aus anderen Gründen sind die Streichinstrumente im Orchester stets vielfach besetzt. Die Stärke des Streicherchors richtet sich nach der Zahl der ihm gegenübergestellten Blas- und Schlaginstrumente.

Die Vereinigung von Streichinstrumenten allein (in vielfacher Besetzung) heißt Streichorchester.

Die bei der Infanteriemusik gebräuchliche Vereinigung einer größeren Anzahl von Holz- und Blechblasinstrumenten (die Klarinetten in der Regel mehrfach besetzt) und Schlaginstrumenten heißt Janitscharenmusik; fehlen die Schlaginstrumente, so heißt die Vereinigung Harmoniemusik. Fehlen auch die Holzblasinstrumente, so spricht man von Blechmusik. Die letztere unterliegt in ihrer Zusammensetzung vielfachen Schwankungen und wird, je nach dem Vorherrschen bestimmter Instrumentengruppen, bald als Horn-(Jäger-) oder Trompeten-(Kavallerie-)Musik bezeichnet.

Bei der Tanz- und Unterhaltungsmusik kommen noch viele andere (kleinere) Orchesterzusammensetzungen von 6, 8, 10 oder mehr Stimmen vor, deren Brauchbarkeit davon abhängt, daß für die Melodieführung geeignete Instrumente vorhanden sind, der Baß hinreichend kräftig besetzt ist und die vermittelnden und füllenden Mittelstimmen nicht zu sehr vernachlässigt sind. Bei kleinen ländlichen Kirchenorchestern fehlen sogar zuweilen die Vertreter für die Mittelstimmen ganz; dann ist es besonders die Aufgabe der Orgel, harmoniefüllend einzugreifen.

* * *

Die übersichtliche, taktmäßige Zusammenstellung aller in einem Orchestersatz verwendeten Stimmen der einzelnen Instrumente heißt

Partitur.

Sie dient dem Dirigenten beim Einstudieren der Musikstücke in den Proben und beim Dirigieren in der Aufführung als Vorlage. Wenn der Leiter der Kapelle nicht stets, sondern nur gelegentlich (bei Tempowechsel oder sonst schwierigen Stellen) dirigiert und im übrigen selbst mitspielt, bedient er sich zumeist einer sogenannten

Direktionsstimme,

welche nur den Melodiefaden des Stückes und Andeutungen wichtiger Einsätze einzelner Instrumente enthält, damit der Leiter den Musikern rechtzeitig Zeichen zum Einsatz geben kann.

Erster Teil.

Die musikalischen Instrumente und ihre Behandlung.

---

1. Die Saiteninstrumente.

A. Die Streichinstrumente.

Aus der artenreichen Familie der Streichinstrumente*) hat die Praxis für das heutige Orchester vier nach Bau und Spielweise engverwandte Instrumente, die Violine, die Viola oder Bratsche, das Violoncell und den Kontrabaß, ausgewählt, welche wegen ihrer außerordentlichen Beweglichkeit und ihres nahezu unbegrenzten Ausdrucksvermögens den wichtigsten Teil des heutigen Orchesters, sozusagen dessen Grundstock oder Grundgerüst, bilden. Dieser Wichtigkeit entsprechend und sodann auch in Rücksicht auf ihre gegenüber den meisten Blasinstrumenten geringe Schallkraft erscheinen die Streichinstrumente im Orchester stets in vielfacher Besetzung; die am zahlreichsten vertretenen Violinen werden dabei noch in zwei Stimmen (1. und 2. Violinen) geteilt, so daß die Streichinstrumente zusammen im Orchester einen fünfstimmigen Satz darstellen; wie wir später sehen werden, verschmelzen sich jedoch oft die Stimmen des Violoncells und des Kontrabasses so eng miteinander, daß sich daraus leicht der Sprachgebrauch erklärt, die Vereinigung der Streichinstrumente kurzweg als das Streichquartett (statt: Streichquintett) des Orchesters im Gegensatz zu dem Holz- oder Blechbläserchor zu bezeichnen.

Die Technik der Streichinstrumente ist jetzt eine so hochgradig entwickelte, daß es ziemlich schwer hält, die feste Grenze

---

*) Adler, E., Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. Preis 45 ₰.

dessen zu bestimmen, was den Streichinstrumenten im modernen Orchester noch zugemutet werden darf; selbst der Tonumfang der einzelnen Instrumente steht gewissermaßen nur nach unten hin fest, d. h. er kann nicht unter den der tiefsten Saite des Instruments entsprechenden Eigenton hinabsteigen, während nach oben hin die Grenze des Tonumfanges je nach der Fertigkeit des Spielers enger oder weiter gezogen werden kann. Dem Anfänger in der Kunst des Instrumentierens und besonders demjenigen, der für an Kopfzahl wie an technischer Ausbildung schwächere Orchester schreibt, kann nicht dringend genug geraten werden, sich sowohl in den Anforderungen an die Spielfertigkeit der einzelnen Musiker wie betreffs der Ausnützung des vollen Tonumfanges der Instrumente thunlichster Mäßigung zu befleißigen, denn der Komponist oder Instrumentator ist dann sicher, daß seine Musik auch von schwächeren Kräften noch korrekt bewältigt werden kann.

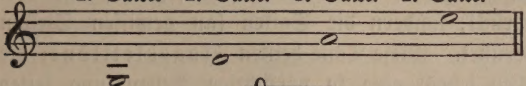
1. **Die Geige oder Violine** (ital.: Violino, franz.: Violon).*)

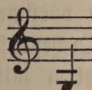
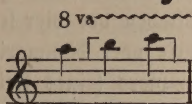
Die Geige ist als das Hauptinstrument des heutigen Orchesters anzusehen; sie übertrifft an Vielseitigkeit ihrer Verwendung alle übrigen Orchesterinstrumente. Die Geige eignet sich ebenso sehr zur Ausführung von Melodien des verschiedenartigsten Charakters, wie zum Vortrag der mannigfachsten Passagen und Figuren; sie bewährt sich gleich gut als leitende (melodieführende) Stimme, wie bei Übernahme der bescheidenen Rolle der Begleitung. Sie bewegt sich in allen Tonlagen ihres Umfanges mit gleicher Leichtigkeit und beherrscht alle Stärkegrade vom zartesten pp bis zum energischen ff.

*) Schubert, F. L., Die Violine, ihre Bedeutung und Behandlung. 4. Aufl. 90 ₰. — Niederheitmann, F., Cremona, Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 3. Aufl. ℳ 2,40 — Blied, J., op. 24. Violinschule. 3 Hefte à ℳ 1,50 — Brähmig, B., Violinschule. 3 Hefte à ℳ 1,50 — Campagnoli-Baillot, Lehrgang des Violinspiels. 4 Hefte ℳ 5,20 — Hofmann, R., Orchesterstudien für Violine. 10 Hefte à ℳ 2,25.

Die Violine ist mit vier in reinen Quinten gestimmten Darmsaiten bezogen, deren erste (tiefste) mit feinem Silberdraht übersponnen ist:

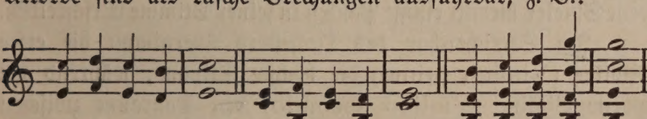
1. Saite. 2. Saite. 3. Saite. 4. Saite.



Der Tonumfang reicht von  mit allen chromatischen Zwischentönen bis 

; dem Virtuosen stehen noch einige höhere Töne zu Gebote. Die Notierung geschieht im Violinschlüssel.

Man kann auf der Violine auch zwei Töne, welche auf unmittelbar nebeneinanderliegenden Saiten gegriffen werden können, zugleich anstreichen; selbst drei- und vierstimmige Akkorde sind als rasche Brechungen ausführbar, z. B.:



Sollen die Töne nicht mit dem Bogen, sondern durch Anreißen oder Rupfen der Saiten mit den Fingern (der rechten Hand) hervorgebracht werden, so wird dies besonders durch das Wort p i z z i c a t o (Abkürzung: pizz.) angezeigt. Abgesehen von besonderen Effekten ist das pizzicato wegen der Kürze und geringen Schallkraft der so erzeugten Töne besonders da anwendbar, wo die Streichinstrumente zu der Melodie eines Blasinstrumentes oder der Singstimme eine wenig deckende, recht durchsichtige Begleitung ausführen sollen. Sollen die Töne nicht mehr pizzicato, sondern wieder mit

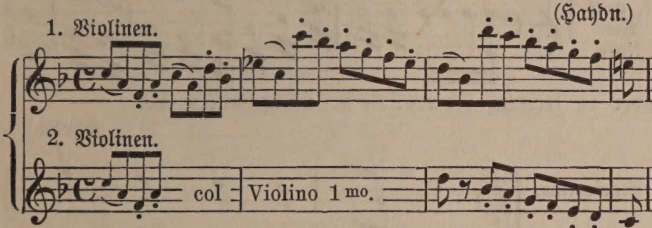
dem Bogen gespielt werden, so wird dies durch coll'arco (mit Bogen) angedeutet. Besonders zarte, luftige, flötenartige Töne entstehen, wenn der Spieler mit den Fingern (der linken Hand) die Saiten nicht fest auf das Griffbrett niederdrückt, sondern die Saiten (an gewissen Stellen) nur lose berührt. Diese Töne heißen Flageolettöne; die Töne erheischen jedoch eine so vorsichtige Behandlung seitens des Spielers, daß man im Orchestersatz am besten ganz auf ihre Anwendung verzichtet (etwa mit Ausnahme der sehr leicht ansprechenden höheren Oktaven der vier leeren Saiten). Für sehr gedämpfte, verschleierte oder dämmerige Klangwirkungen bedient man sich des Dämpfers (eines kleinen beim Steg auf die Saiten gesteckten Sattels, der die Klangfarbe des Instrumentes verdunkelt und verschleiert). Das Aufsetzen des Dämpfers wird durch con sordino (mit Dämpfer), das Entfernen des Dämpfers durch senza sordino (ohne Dämpfer) angezeigt. Selbstverständlich muß man, wenn der Dämpfer inmitten eines Tonstückes aufgesetzt oder abgenommen werden soll, dem Spieler hierfür einige Pausen in seiner Stimme vorschreiben.

Im Streicherchor des Orchesters übernimmt die erste Violine (Violino primo) die höchste Stimme, während die zweite Violine (Violino secondo) den Tonraum zwischen erster Violine und Bratsche ausfüllt.

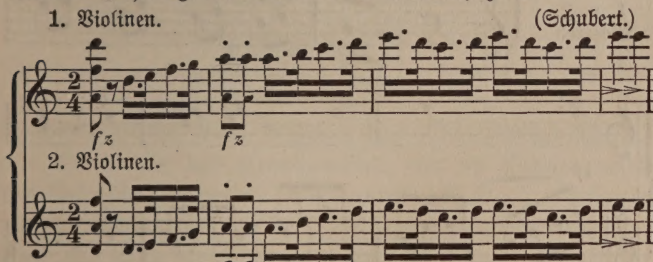
Ein für allemal sei hier noch die Bemerkung eingeschaltet, daß der angehende Komponist oder Instrumentationsschüler nicht nur den allgemeinen Klangcharakter jedes Instrumentes, sondern auch noch dessen charakteristische Abschattierungen in den verschiedenen Regionen des Gesamttonumfanges des Instrumentes genau kennen lernen muß, wenn er die Wirkung des letzteren stets richtig vorausberechnen und ausnutzen will. Die vier Saiten der Streichinstrumente entsprechen gewissermaßen ebenso vielen, nicht nur in der absoluten Tonhöhe, son=

dern auch im Klangcharakter mehr oder minder scharf unterschiedenen Registern; es ist daher für den Ausdruck eines musikalischen Gedankens keineswegs gleichgiltig, in welcher hohen, mittleren oder tiefen Tonlage er einem Instrument anvertraut wird.

Zur Verstärkung der Schallkraft werden in Fortestellen die ersten und zweiten Violinen im Orchester oft im Einklang (all'unisono) geführt; bequemlichkeitshalber notiert man dann oft in der Partitur nur die erste Violine und trägt in die zweite Violine nur die Bemerkung col Violino 1mo. ein, z. B.:



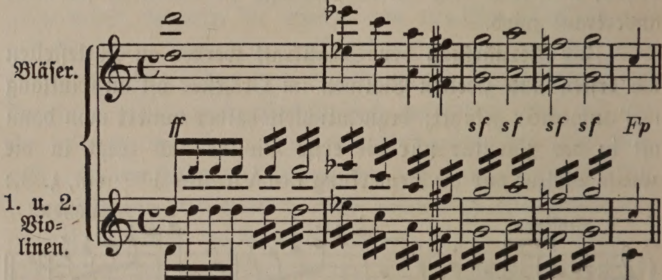
Dem Zweck der Klangverstärkung dient auch die oft angewendete Führung der Violinen in Oktaven, z. B.:



Vereinigen sich mit den Violinen (entweder um den Ton zu verstärken oder um ihn weicher und saftiger zu machen) auch Blasinstrumente im Einklang oder in Oktaven, so wird die größere Beweglichkeit der Geigen (wie der Streichinstrumente

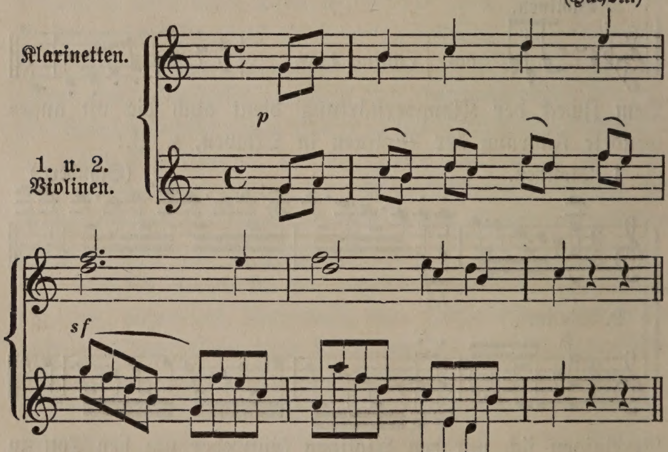
überhaupt) oft dazu benutzt, das von den Bläsern in größeren Noten vorgetragene Motiv durch Tonwiederholungen in kleinere Notenwerte aufzulösen, z. B.:

(Beethoven.)



oder in freierer Figuration zu umranken, z. B.:
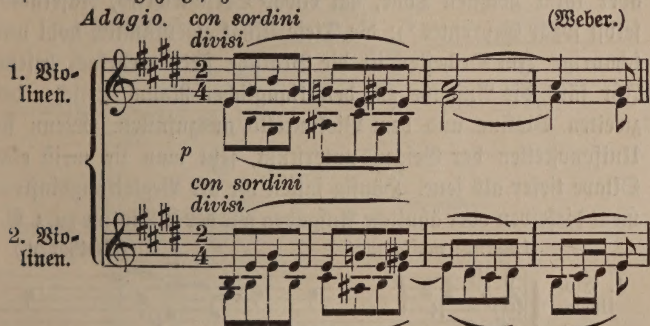
(Haydn.)



Treten die Violinen, einzeln oder abwechselnd oder vereint, melodieführenden Blasinstrumenten als bloße Begleitung gegenüber, so wird der Komponist oder Instrumentator zu erwägen

haben, ob die Begleitung der Hauptstimme sich eng anschmiegen, oder sie durch Kontrastwirkung heben soll, ob sie füllend oder leicht und durchsichtig sein soll, ob sie den Ausdruck der Ruhe oder der Bewegung fördern soll u. s. w. Je klarer er sich über den besonderen Zweck der Begleitung ist, desto leichter wird er für die letztere die geeignete Ausdrucksform finden. Beispiele findet der Lernende in den Partituren der Meister in ungezählter Menge; auf diese sei er verwiesen.

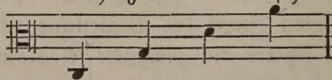
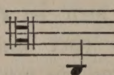
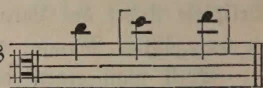
Will man einen drei- oder mehrstimmigen Violinsatz anwenden, so wird die erforderliche weitere Teilung der beiden Violinen des Orchesters in der Regel durch das Wort divisi besonders angezeigt, z. B.:



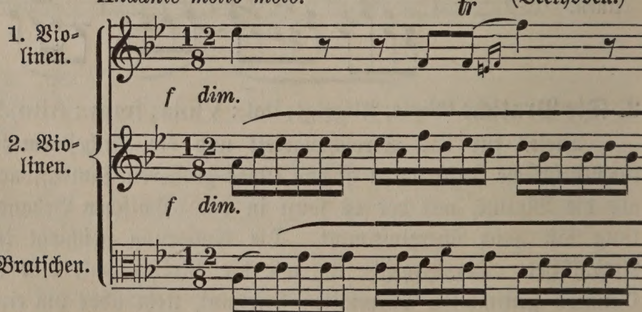
2. Die Bratsche (Viole, Altgeige; ital.: Viola; franz.: Alto).*)

Dieses für das Streichquartett und die Orchestermusik unentbehrliche Instrument ist von etwas größeren Dimensionen als die Violine, mit der es sonst in der technischen Behandlung fast ganz übereinstimmt. Die Notierung geschieht im Altschlüssel. Die Bratsche ist, wie die Violine, mit vier in Quinten gestimmten Darmsaiten bespannt, steht aber um eine

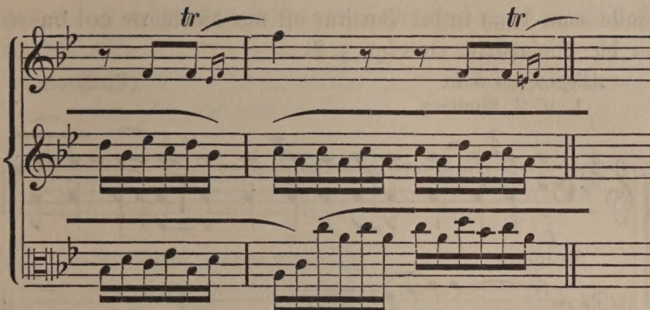
*) Ritter, H., Die Viola alta oder Altgeige. 3. Aufl. ℳ 2,— — Brähmig, B., Bratschenschule. ℳ 2,25 — Hofmann, R., op. 40. Violaschule. 2 Teile à ℳ 2,25 — Ritter, H., Solobuch für Viola alta. Orchesterstudien. 2 Hefte à ℳ 2,25

Quinte tiefer, d. h. die G=, D= und A=Saite sind dieselben wie bei der Violine; während aber oben die Quinte oder E=Saite der Violine in Wegfall kommt, tritt unten eine tiefere übersponnene C=Saite hinzu. Die Bratsche ist also gestimmt in den Quinten  und umfaßt alle chromatischen Töne von  bis , welchen Umfang man in der Orchestermusik ohne Not nicht überschreiten sollte. Der Klang der Bratsche überhaupt, besonders aber ihrer höchsten Töne, hat etwas Verschleiertes, Näselndes, selbst sogar Gepreßtes*); die Tiefe klingt eigentümlich hohl und schaurig. Im Orchester ist die Bratsche stets mehrfach besetzt. Ihr fällt die Aufgabe zu, den klanglichen Raum zwischen der zweiten Violine und dem Violoncello auszufüllen. Wenn sie Unisonostellen der Geigen unterstützt, setzt man sie meist eine Oktave tiefer als jene. Häufig fallen ihr als Begleitungsinstrument dieselben oder ähnliche Aufgaben wie der 2. Violine zu, z. B.:
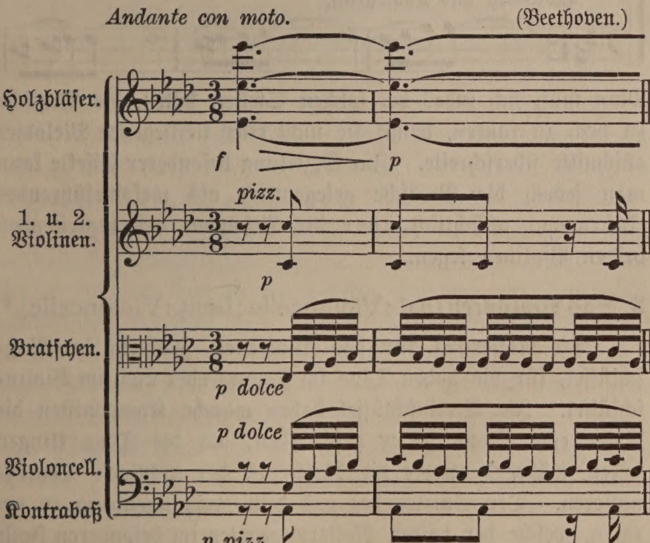
Andante molto moto. (Beethoven.)



*) Die von Hermann Ritter erfundene, noch um ein Geringes größer gebaute Viola alta sucht diesen näselnden Ton durch kleine Modifikationen der Bauart zu vermeiden, ist aber im übrigen in der Behandlung der Bratsche völlig gleich.

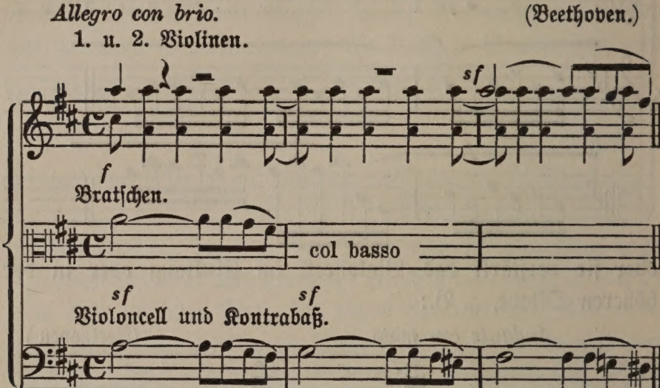


oder sie verstärkt das Violoncell im Einklang oder in der höheren Oktave, z. B.:



Zuweilen verstärkt die Bratsche auch den von Violoncell und Kontrabaß vertretenen Baß in der höheren Oktave, in welchem

Falle man dann in der Partitur oft nur die Worte col basso in die Violapartie einträgt, z. B.:



Man muß sich indes bei solchen Stellen hüten, die Bratsche zu hoch zu führen, damit sie nicht etwa tiefliegende Melodieabschnitte überschreite. Zur Erzielung besonderer Effekte kann man jedoch die Bratsche gelegentlich als melodieführendes Instrument absichtlich über die Stimmen der begleitenden beiden Violinen legen.

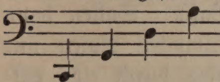
3. Das Violoncell (ital.: Violoncello; franz.: Violoncelle).*)

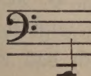
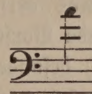
Die Notierung für das Violoncell geschieht im Baßschlüssel, für die hohen Töne im Tenor- oder auch im Violinschlüssel. Im Violinschlüssel haben manche Komponisten die Noten eine Oktave höher geschrieben, als die Töne klingen sollen, während andere die Noten in der richtigen Tonlage notieren. Der Spieler hat aus dem Zusammenhang zu erraten, welche der beiden Notierungsarten im besonderen Falle

*) Henning, C., op. 37, Violoncelloschule. 8. Aufl. ℳ 2,25 — Romberg, B., Violoncellostudien. 2 Hefte à ℳ 1,80 — Gumbert-Klengel, Orchesterstudien für Violoncello. 3 Hefte à ℳ 2,25

gemeint ist. Die letztere der beiden Arten ist jedenfalls die empfehlenswertere.

Gleich der Violine und Bratsche ist auch das Violoncell in Quinten gestimmt und zwar so:



. Der Umfang des Instruments umfaßt alle chromatischen Töne von  bis . Bei besseren Orchestern kann man diesen Umfang nach oben noch um eine weitere Quinte oder Oktave (bei Solostücken für virtuose Spieler noch weiter) überschreiten; doch empfiehlt es sich, für schwächere Spieler die angegebenen Grenzen einzuhalten.

Der Ton des Violoncells ist groß und gesangreich, in Tiefe und Mitte voll, in der Höhe eindringlich, fast hell, vorzugsweise aber für den Ausdruck des Ernsten geeignet. Der große Tonumfang und seine Beweglichkeit im Passagenspiel machen das Instrument zu einem der wichtigsten und vielseitigst verwendbaren Organe in der Orchestermusik, in der es klanglich den Raum zwischen Bratsche und Kontrabaß auszufüllen bestimmt ist. Alle auf der Violine oder Bratsche möglichen Spielarten und die darauf bezüglichen technischen Ausdrücke wie pizzicato, col'arco u. s. w. sind auch beim Violoncell möglich und gebräuchlich; auch natürliche und künstliche Flageoletttöne sind auf dem Violoncell unschwer darstellbar, gleichwie auch die Anwendung des Dämpfers (sordino) dem Violoncell nicht fremd ist und sich oft als sehr wirksam erweist.

In kleineren Orchestern, in denen das Violoncell nur ein- oder zweifach besetzt ist, dient es meist dazu, den Kontrabaß

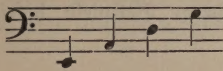
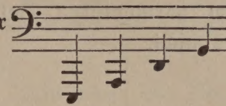
in der höheren Oktave zu verstärken. Es wird in solchem Falle mit dem Kontrabaß zusammen auf ein und dasselbe System notiert (die betreffende Stimme erhält dann in der Partitur oder der Auflegestimme die Bezeichnung Violoncello e Basso oder Violoncell und Baß). Sollen dann die zunächst für beide Instrumente bestimmten Noten nur für eines derselben gelten, so muß dies durch eine entsprechende Vorschrift (z. B. senza Basso, Violoncello solo u. s. w.) besonders angezeigt werden. Im reicher entwickelten Orchestersatz wird jedoch das Violoncell nicht immer an den Kontrabaß gekettet, sondern es tritt als selbständige Mittelstimme oder oft auch melodieführend auf, wobei es nicht selten durch ein der betreffenden Tonlage entsprechendes Blasinstrument (Fagott, Horn, Klarinette) im Einklang oder in der Oktave verstärkt wird. In solchem Falle erhält das Violoncell in der Partitur ein eigenes Liniensystem und wird getrennt von dem Kontrabaß notiert. Bei stark besetzten Orchestern kann der Violoncellpart auch wohl in mehrere Stimmen geteilt werden. Ein bekanntes effektvolles Beispiel eines Satzes für vier Violoncelle enthält die Einleitung zu Rossini's „Tell"-Ouverture.

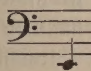
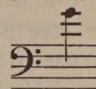
4. **Der Kontrabaß** (Baß, Violon, ital.: Contrabasso, Basso, Violone; franz.: Contrebasse).*)

Der Kontrabaß ist das größte der Geigeninstrumente und in Bezug auf Umfang, Tiefe und Tonkraft als Baß das unentbehrlichste Instrument in der Orchestermusik. Für den Kontrabaß notiert man im Baßschlüssel, jedoch werden (der bequemeren Lesbarkeit wegen) die Noten eine Oktave höher geschrieben, als sie in Wirklichkeit klingen. Der (heutzu-

*) Richter, C., op. 15, Kontrabaßschule. 11. Aufl. ℳ 2,25 — Hrabě-Simandl, Etüden für Kontrabaß. 2 Hefte à ℳ 2,25 — Schwabe, O., Orchesterstudien f. Kontrabaß. 6 Hefte à ℳ 2,25 — Simandl, F., Gradus ad Parnassum f. K.

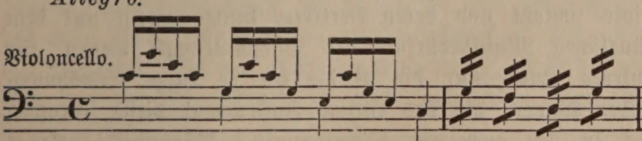
tage stets viersaitige) Kontrabaß ist in reinen Quarten gestimmt:

Notierung:  wirklicher Klang: .

Der Tonumfang des Instruments erstreckt sich (nach der üblichen Notierungsweise) von  bis .

Höhere Töne klingen stumpf und gepreßt und sollten ohne zwingende Gründe nicht in Anspruch genommen werden. Der Klang des Kontrabasses ist (zumal bei vielfacher Besetzung) sonor, aber (seiner Tiefe entsprechend) dunkel und dumpf; ihn durch die Anwendung des Dämpfers noch stumpfer zu machen liegt also keine Veranlassung vor. Das pizzicato (mit Ausnahme der trocken klingenden hohen Töne) und das tremolo sind von vortrefflicher Wirkung. Infolge der Länge und Stärke der Saiten des Instruments eignet es sich natürlich weniger für rasche Passagen; es werden daher für Violoncell und Kontrabaß gemeinschaftliche Gänge dem letzteren in einer entsprechend vereinfachten Form übertragen, z. B.:

Allegro.



Kontrabaß.

Doppelgriffe sind auf dem Kontrabaß zwar möglich, klanglich aber fast ganz unverwendbar, weil sie nur ein schwer ver-

ständliches Gebrumme hervorrufen. Seine naturgemäße Verwendung findet der Kontrabaß als tiefste (Baß-) Stimme im harmonischen Satz; besonderer Beispiele hierfür bedarf es nicht.

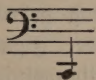
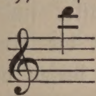
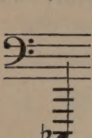
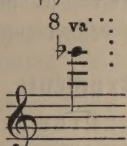
Ein Eingehen auf ältere, ganz außer Gebrauch gekommene oder nur in großstädtischen Orchestern bei besonderen Anlässen (z. B. sogenannten historischen Konzerten) sporadisch wieder auftauchende Streichinstrumente (wie z. B. die Viola d'amour oder die Viola da Gamba) oder auf neuere, noch nicht in die Orchesterpraxis wirklich eingeführte Modifikationen der oben behandelten Geigeninstrumente (wie z. B. die vor etwa 10 Jahren von Dr. Stelzner in Dresden an die Öffentlichkeit gebrachten Instrumente Violetta [zwischen Bratsche und Violoncell vermittelnd] und Cellone [zwischen Violoncell und Kontrabaß stehend]) liegt außerhalb der bescheidenen Aufgabe dieses Werkchens.

Aus dem gleichen Grunde wird aus der artenreichen Gruppe der

2. Lauten- oder harfenartigen Instrumente,

welche die verschiedenen Lauten, Zithern und Harfen und deren ganze Verwandtschaft in ascendenter und descendenter Linie umfaßt und deren Vertreter heute zumeist nur dem häuslichen Musikbedürfnis der Dilettantenwelt dienen, für unseren Zweck nur die Pedalharfe kurze Erwähnung finden können, als das einzige Instrument dieser Gruppe, das in der modernen Orchesterpraxis Bürgerrecht erlangt und — wenn auch sehr selten — selbst kleineren Orchestern zur Verfügung steht, daher in seiner Eigenart dem Dirigenten oder Instrumentator bekannt sein muß.

1. Die Harfe (ital.: Arpa, franz.: Harpe).*)

Die ältere einfache Harfe war mit 30 oder mehr (zum Teil mit Draht übersponnenen), auf die Töne der C dur-Tonleiter von  bis  (also ohne die chromatischen Zwischentöne) eingestimmten Saiten bespannt. Das Instrument war sonach nur bei streng diatonischer Musik in C dur verwendbar, Umstimmungen für andere Tonarten waren umständlich und zeitraubend; konzertfähig wurde das Instrument erst durch den von Seb. Erard in Paris erfundenen Pedalmechanismus, vermöge dessen der Spieler mittels sieben am unteren Ende des Resonanzkastens angebrachter Fußhebel die Saiten der Harfe je nach Wunsch um einen halben oder einen ganzen Ton höher stimmen kann. Die Erard'sche Doppelpedalharfe ist mit 46—47 Saiten bezogen, welche die diatonische Ces dur-Tonleiter im Umfange von  bis 

angeben. Jedes der sieben Pedale verändert nur einen bestimmten Ton der Tonleiter im ganzen Umfang der Harfe um eine halbe resp. ganze Stufe; das erste Pedal steht also nur mit sämtlichen Ces, das zweite mit sämtlichen Des der Harfe in Verbindung; es ist deshalb auch auf der Doppelpedalharfe zwar nicht ganz, aber doch

*) Wohlfahrt, H., op. 109. Harfenschule für Anfänger. 5. Aufl. ℳ 2,25 — Nadermann, F. J., Etüden und Präludien für Harfe, rev. v. E. Schuëcker. 3 Hefte à ℳ 4,50 — Schuëcker, E., op. 8, Etüden und Melodienbuch für Harfe. 4 Hefte à ℳ 4,50 — op. 18, Etüdenschule des Harfenspielers. 3 Hefte à ℳ 4,50 — Snoer, J., Die Harfe als Orchesterinstrument. Winke u. Ratschläge für Komponisten betreffend die praktische, d. h. klangvolle u. spielbare Satzweise für die Harfe im Orchester, nebst: Harfen-Litteratur des 19. Jahrh. ℳ 2,— Melodienbuch ℳ 1,50

in gewisser Einschränkung möglich, einen bestimmten Ton und dessen chromatische Veränderung gleichzeitig anzugeben. Diatonische Skalen (in Dur) sind leicht ausführbar; chromatische Gänge oder Triller sind zu vermeiden. Die Hauptstärke der Harfe bildet die Ausführung gebrochener Akkorde (Arpeggio) oder auf diesen beruhender Figurationen. Für uns kommt die Harfe nur als Begleitungsinstrument in Betracht; sie findet ihre nächstliegende Anwendung in Tonsätzen feierlichen oder poetisch zart-verklärten Charakters. Die Arpeggien wirken klangfüllend, doch nie deckend, sie schmiegen sich den verschiedenartigsten melodieführenden Instrumenten gleich willig an. Von eigentümlicher (und bei sparsamer Verwendung) stets vortrefflicher Wirkung ist das durch leichtes Gleiten der Hand über die mittels der Pedale vorher für die gewünschte Tonreihe eingestimmten Saiten hervorgebrachte glissando bei Tonleitern oder Akkorden. Die Notierung für die Harfe geschieht wie für das Klavier auf zwei durch eine Klammer verbundenen Liniensystemen je nach Bedarf im Violin- oder Baßschlüssel, oder in beiden zugleich.

3. Die Blasinstrumente.

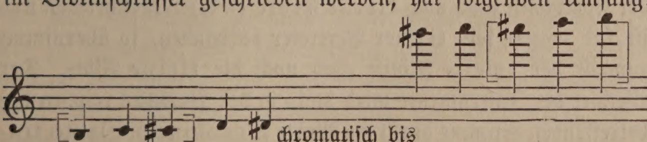
A. Die Holzblasinstrumente.

Aus der artenreichen Gattung der Holzblasinstrumente greifen wir hier, gemäß der bescheidenen Aufgabe dieses Büchleins, nur jene Instrumente heraus, deren Kenntnis dem jungen Instrumentationsschüler wie Dirigenten unerläßlich ist, weil sie in den Werken der Meister die ständigen Repräsentanten dieser Instrumentengruppe sind und in jedem halbwegs vollständig besetzten Orchester angetroffen werden. Es sind dies die große und kleine Flöte, die Hoboe, die Klarinette und das Fagott; der Vettern der letzteren drei, des englischen Horns, der Baßklarinette und des Kontrafagotts, welche

nur in ganz großen Orchestern sicher zu finden, in kleinen Kirchenorchestern aber schwerlich anzutreffen sind, werden wir nur beiläufig zu gedenken haben. Gemeinsam ist diesen Instrumenten allen ein relativ kurzer und eng mensurierter röhrenförmiger Tonkörper (daher der ältere Gattungsname „Rohrinstrumente") mit teils streng cylindrischer, teils leicht konischer Bohrung und (mit Ausnahme der Flöten) mit einer schallbecherartigen Erweiterung am Ende. Der bequemeren Handhabung halber ist der Schallkörper bei dem Fagott in der Mitte zurückgebogen. In Bezug auf die Tonerzeugung kann man die Holzblasinstrumente (die übrigens nicht immer nur aus Holz, sondern teilweise auch aus Bein oder Metall angefertigt werden) einteilen in Instrumente, welche ohne Mundstück (Flöten), und in solche, die mit Mundstück angeblasen werden; die letzteren zerfallen wieder in solche, die mittels eines Schnabels mit einem Rohrblatt (Klarinetten), und solche, die mittels eines engen Ansatzröhrchens mit doppeltem Rohrblatt (Hoboen, Fagotts) angeblasen werden. Die ersteren geben einen weicheren, runderen, die letzteren einen schärferen, spitzeren Ton.

1. **Die (große) Flöte** (ital.: Flauto, Flauto traverso; franz.: Flûte, grande flûte).*)

Die große Flöte (kurzweg Flöte genannt), für welche die Noten im Violinschlüssel geschrieben werden, hat folgenden Umfang:

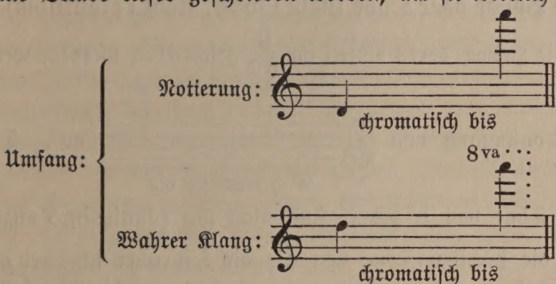


*) Barge, W., Orchesterstudien f. Flöte. 8 H. à ℳ 2,25 — Struth, A., Flöten-Schule. 23. Aufl. ℳ 2,25 — Tillmetz, R., op. 19. Vor-Studien f. Flöte allein. ℳ 1,20 — op. 20. Ton-Studien f. Flöte u. Pfte. ℳ 2,25 — Wahls, H., op. 5. Die ersten Übungen f. Flöte. 2 H. à ℳ 1,50 — Goepfart, K., op. 25. Skizzen u. Studien f. Flöte u. Pfte. 2 H. à ℳ 2,50 — Schwedler, M., Tonperlen f. Flöte u. Pfte.

Die in Parenthese gestellten höchsten und tiefsten Töne sind schwer zu intonieren und werden daher im Orchestersatz besser vermieden. Die Flöte ist ein außerordentlich leicht bewegliches Instrument, das die schnellsten Passagen (akkordische, diatonische, chromatische und gemischte Gänge), weite Sprünge, Triller, schnelle Tonrepetitionen u. s. w. mühelos ausführt, das legato und staccato gleich gut beherrscht und alle dynamischen Abstufungen vom piano bis zum forte hervorzubringen gestattet. Der Ton der tiefen Lage ist hohl, die Mittellage des Instruments klingt sanft und weich; in der Höhe ist der Ton, zumal im forte, hell und durchdringend. Ihrer geringen Kraft und eigenartigen Klangfarbe wegen verwendet man die tiefen Töne der Flöte im Orchester nur selten und zu besonderen Effekten. Am häufigsten beansprucht man im Orchestersatz die hohen Töne der Flöte; doch ist in zarteren Stellen auch die Mittellage von großer Schönheit. Wenn die Flöte nicht selbständig melodieführend auftritt oder nur harmoniefüllend benutzt wird (wobei ihr dann die höchste Stimme im Holzbläserchor zukommt), geht sie oft mit der ersten Violine im Einklang (um dieser mehr klangliche Rundung zu geben), oder sie verstärkt die Melodie der Violinen oder der Hoboen oder der Klarinetten in der höheren Oktave. Im vollbesetzten Orchester sind zwei Flöten (als 1. und 2. Flöte bezeichnet) vorhanden, die, je nach Bedarf, im Einklang oder unabhängig von einander benutzt werden. Hat der Komponist auch noch kleine Flöte (s. d.) vorgeschrieben und ist für letztere kein eigener Vertreter vorhanden, so übernimmt zumeist der zweite Flötist auch noch die kleine Flöte. Der Wechsel der Instrumente wird dann in der Partitur resp. in der betreffenden Stimme durch die Worte Piccolo resp. Flauto traverso angezeigt. Selbstverständlich muß der Komponist oder Arrangeur durch Einfügen von Pausen an den Übergangsstellen dafür sorgen, daß der Spieler Zeit hat, sein Instrument zu wechseln.

2. **Die kleine Flöte, Pickelflöte** (ital.: Flauto piccolo; franz.: Petite flûte).*)

Die Pickelflöte ist von kleineren Dimensionen als die (große) Flöte; sie heißt auch Oktavflöte, weil sie den Umfang der (großen) Flöte in der nächst höheren Oktave wiederholt und weil ihre Noten (der bequemeren Lesbarkeit wegen) um eine Oktave tiefer geschrieben werden, als sie wirklich klingen:

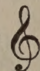
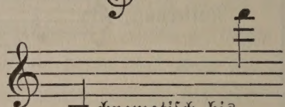


Die tiefste Oktave der kleinen Flöte besitzt wenig Schallkraft, die höheren Töne jedoch sind hell und im forte von durchdringender Kraft. Ihr nächste Aufgabe im Orchester besteht darin, den Umfang der großen Flöte bei Gängen, welche deren Tonbereich überschreiten, nach der Höhe zu fortzusetzen, hohe Melodien oder Passagen der Violine oder Flöte in der höheren Oktave zu verdoppeln und zu verstärken und überhaupt dem Orchestertutti im fortissimo noch scharfe Lichter aufzusetzen. Man hüte sich jedoch, die kleine Flöte als bloßes Lärminstrument zu betrachten und ihre Wirkung durch allzu häufige Anwendung des Instruments abzuschwächen. In der geistlichen Musik dürfte sich kaum Veranlassung zur Anwendung der kleinen Flöte finden, dagegen ist sie in der Militär-(Janitscharen-)Musik unentbehrlich. Kaspars Lied im „Freischütz,“

*) Wahls, H., op. 10. Piccolo-Flötenschule. 5. Aufl. ℳ 1,80 — Wahls, H., Album für Piccoloflöte. 2 H. à ℳ 1,20

Marcels Hugenottenlied im 1. Akt der „Hugenotten“ und ähnliche Beispiele lehren, wie die kleine Flöte auch selbständig zu eigenartigsten Effekten benutzt werden kann. In der Militärmusik findet auch noch eine kleine Flöte in Des (fälschlich Es-Flöte genannt) Anwendung, deren Töne eine kleine None höher klingen, als sie geschrieben werden.

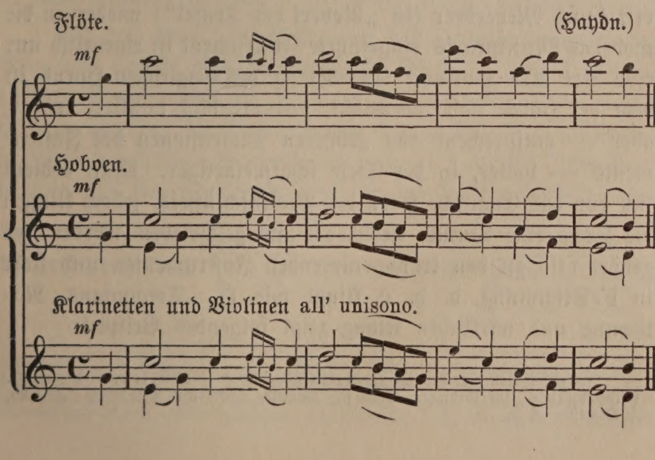
3. Die Hoboe oder Oboe (ital.: Oboe; franz.: Hautbois).*)

Die Hoboe, deren Noten im  geschrieben werden, weist einen Tonumfang von 

auf. Die tiefsten Töne von h bis $\overline{d}$ sind nicht gut pianissimo anzugeben; die höchsten Töne von $\overline{\overline{\overline{dis}}}$ bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$ sprechen schwerer an, können daher nicht gut frei eingesetzt werden; ohne Not sollte man im Orchestersatz das $\overline{\overline{\overline{c}}}$ als oberste Grenze nicht überschreiten. Der Ton der Hoboe ist im allgemeinen scharf und hell, in der tiefsten Lage etwas dicker, in der Höhe ziemlich spitz; in der vorzugsweise verwendeten Mittellage ist der Ton als „idyllisch“ zu charakterisieren. An Beweglichkeit steht die Hoboe etwas hinter der Flöte und Klarinette zurück; doch vermag sie Passagen noch in ziemlich raschem Tempo staccato und legato auszuführen. Triller auf den höchsten und tiefsten Tönen, ebenso Ganztontriller auf $\overline{fis}$, $\overline{\overline{fis}}$ und $\overline{\overline{cis}}$ sind als schwer bezw. gar nicht ausführbar zu vermeiden. Tonarten mit viel Vorzeichen sind auf der Hoboe schwerer spielbar als solche mit keinen oder wenig Vorzeichen. Nach lang gehaltenen

*) Gumbert, F., Orchesterstudien f. Oboe. 4 H. à ℳ 1,50 — Hofmann, R., op. 58. Übungs- u. Vortragsstücke m. Pfte. ℳ 1,80 — Schubert, F. L., op. 66 Oboe-Schule. 5. Aufl. ℳ 2,40 — Voigt, G. B., Übungsstücke für Oboe u. Pfte 2 H. à ℳ 1,80 — Goepfart, K., op. 27. Charakterstücke f. Oboe u. Pfte. ℳ 2,—

Tönen oder gebundenen Phrasen muß man durch eingestreute Pausen dem Spieler Gelegenheit zu bequemem Atemholen geben. Im großen Orchester sind 2 Hoboen (1. und 2. Hoboe) vorhanden; kleinere Kapellen begnügen sich mit einer Hoboe oder behelfen sich ganz ohne eine solche. (In diesem Falle tritt nicht selten eine C-Klarinette [s.: Klarinette] als Ersatz für die fehlende Hoboepartie ein.) Im Orchestertutti wirken die Hoboen im forte entweder harmoniefüllend oder melodieverstärkend. Seine dankbarste selbständige Verwendung findet das Instrument in gesangreichen Stellen; besonders in ihrer bequemen Mittellage gestattet die Hoboe dem Spieler einen ausdrucksvoll nuancierten Vortrag und erweist sich ganz besonders für den Ausdruck des Naiven, Idyllisch-Heiteren und des Klagenden geeignet. Auch der Ausdruck des Komischen ist ihr nicht fremd. Als melodieführendes Instrument geht die Hoboe in voller instrumentierten Stellen nicht selten mit Violine und Klarinette im Einklang, während die Flöte die Tonreihe in der höheren Oktave klanglich abrundet, z. B.:

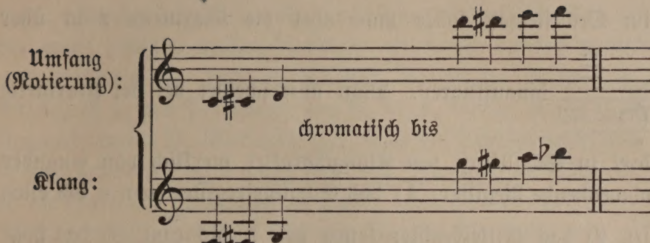


Bei sehr dünn instrumentierten Stellen empfiehlt es sich dagegen weniger, Hoboe und Klarinette im Einklang zu führen. Im Holzbläserchor teilen sich die Hoboen mit den Klarinetten in die Ausfüllung des Klangraumes zwischen Flöten und Fagotten, wobei je nach dem beabsichtigten helleren (schärferen) oder weicheren (runderen) Klangkolorit bald die Hoboen, bald die Klarinetten die relativ höhere Tonlage behaupten, oder auch beide ihr Gebiet des Öfteren kreuzen. Treten zwei Hoboen über einer sehr schwachen oder stark kontrastierenden Begleitung solistisch hervor, so ist — wegen des etwas scharfen Klanges — auf einen möglichst wohlklingenden zweistimmigen Satz besonders Rücksicht zu nehmen.

4. **Das englische Horn** (ital.: Corno inglese; franz.: Cor anglais).*)

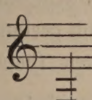
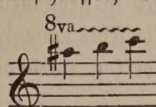
Dieses von der alten Oboe da Caccia abstammende, erst durch Meyerbeer (in „Robert der Teufel") wieder in die moderne Musikpraxis eingeführte Instrument ist eigentlich nur eine Art Alt-Hoboe. Der Klang des Englischen Horns ist dem der Hoboe nahe verwandt, nur erheblich dunkler, trüber, aber — entsprechend den größeren Dimensionen des Instruments — voller, in der Tiefe schalmeiartiger. Man bedient sich für das Englische Horn des Violinschlüssels, jedoch klingen die Töne eine Quinte tiefer, als sie geschrieben werden (es gehört also zu den transponierenden Instrumenten und steht in F-Stimmung, d. h. c klingt wie f). Tonumfang, Notierung und wirklichen Klang zeigt folgendes Beispiel:

*) Griff-Tabelle für Englisch Horn (Alt-Oboe) 30 ₰ — Müller, B. E., op. 12. Abendempfindung im Gebirge. Solo für Englisch Horn mit Pfte.-Begl. ℳ 1,25, mit Orchester ℳ 3,—.



Der Ton spricht langsamer, schwerer an, als bei der Hoboe. Schnelle Passagen sind nicht gut ausführbar; am besten eignet sich das Instrument für langsame, getragene, zumal schwermütige Weisen und dient überdies als füllende Mittelstimme in der Bläserharmonie. Beispiele schöner solistischer Verwendung des Englischen Horns sind u. a. die Hirtenmusik-Episode in Rossini's „Tell"-Ouverture und die melancholische Hirtenweise zu Anfang des III. Aktes aus Wagner's „Tristan und Isolde".

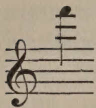
5. Die Klarinette (ital.: Clarinetto; franz.: Clarinette).*)

Die vor etwa 150 Jahren in das Orchester eingeführte Klarinette nimmt eine hervorragende Stelle im Holzbläserchor ein; an Beweglichkeit im Passagenspiel der Flöte kaum nachstehend, überragt die Klarinette die letztere bedeutend an Vielseitigkeit des Ausdrucksvermögens und an Tonfülle. Die Notierung für die Klarinette geschieht im Violinschlüssel; der Umfang reicht von  chromatisch bis 

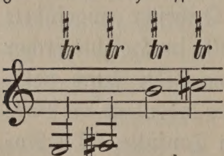
;

*) Große, F., Griff-Tabelle f. Klarinette mit Erläuterungen. 90 ₰ — Gumbert, F., Orchesterstudien f. Klarinette. 6 H. à ℳ 1,50 — Richter, E., Stücke für Klarinette in B u. Pfte. 2 H. à ℳ 1,50 — Klarinetten-Duos. 2 H. à ℳ 2,25. — Schubert, F. L., Klarinetten-Schule. 13. Aufl. ℳ 2,25 — Wahls, H., op. 29. Etüdenschule des Klarinettenbläsers. ℳ 1,80 — Anfangsstudien f. Klarinette. 2 H. à ℳ 1,50 — Bender, Duette.

im Orchestersatz sollte man aber die Klarinette nicht über
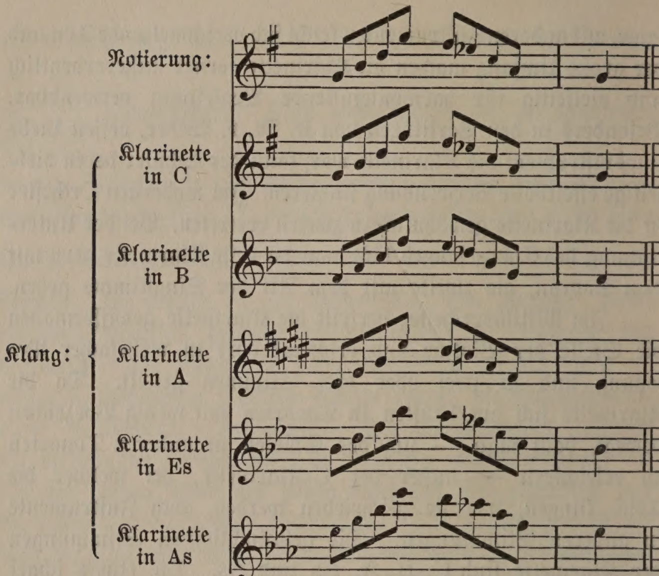


hinaufführen. Man unterscheidet bei der Klarinette drei in Schallkraft und Klangcharakter merklich von einander abweichende Register: 1) das Schalmeiregister (von e bis etwa $\overline{\text{b}}$), 2) das Mittelregister (etwa von $\overline{\text{h}}$ bis $\overline{\overline{\text{cis}}}$), 3) das hohe Register (von etwa $\overline{\overline{\text{d}}}$ an aufwärts). Die Register unter einander klanglich geschickt zu verbinden, ist Aufgabe des Spielers. Die Töne des tiefen Registers werden gern zu düsteren, schaurigen Effekten benutzt (vergl. die Wolfsschlucht-scene in Weber's „Freischütz"); das Mittelregister gestattet die vielseitigste Verwendung in Passagen und Kantilenen; die scharfen spitzen Töne des hohen Registers sind eigentlich nur im vollen Orchester-Forte verwendbar. Im allgemeinen ist der Ton der Klarinette weich, rund, voll und kann im geschmeidigen crescendo und diminuendo alle Zwischengrade von pp bis zum ff durchmessen. Mit Ausnahme der Ganztontriller auf



sind Triller, Figuren und Läufer jeder Art in gebundenem Spiel wie im staccato leicht ausführbar. Die Klarinette ist ebenso vortrefflich geeignet zum selbständigen Vortrag ausdrucksvoller Kantilenen (besonders im Umfange von etwa $\overline{\text{d}}$ bis $\overline{\overline{\text{c}}}$), wie zur Verstärkung anderer melodie-führender Instrumente, die sie dann, je nach der Tonlage und beabsichtigten Klangwirkung, im Einklang oder in der höheren oder tieferen Oktave verdoppelt. Der weiche, schmieg-

same, mit anderen Instrumenten leicht sich verschmelzende Ton und der große Umfang machen die Klarinette ferner außerordentlich und vielseitig für harmoniefüllende Begleitung verwendbar. Besonders in den Partituren von K. M. v. Weber, dessen Lieblingsinstrument die Klarinette war, kann der Schüler deren vielseitige effektvolle Verwendung studieren. Im modernen Orchester ist die Klarinette gewöhnlich zu zweien vertreten. Bei der Unterstützung des Chorgesanges läßt man die erste Klarinette gern mit dem Sopran, die zweite mit dem Alt der Singstimme gehen.

Im Militärorchester vertritt die Klarinette gewissermaßen die Stelle der Violine und erscheint dort in mehrfacher Besetzung und in zwei oder drei Stimmen geteilt. Da die Klarinette sich am liebsten in Tonarten mit wenig Vorzeichen bewegt, baut man — um das Spielen in anderen Tonarten zu erleichtern — außer der C-Klarinette, bei welcher die Töne klingen, wie sie geschrieben werden, auch Instrumente in anderen Stimmungen. Die gebräuchlichsten Stimmungen der Klarinette sind C, B, A, Es und As. Die etwas scharf klingende C-Klarinette wird im modernen Orchester selten (resp. nur ausnahmsweise für den Ausdruck des Harten) benutzt; man bedient sich statt dessen der um einen ganzen Ton abwärts transponierenden, weicheren B-Klarinette und der noch weicheren, um anderthalb Tonstufen abwärts transponierenden A-Klarinette. Die kleineren Arten der um eine kleine Terz resp. um eine kleine Sexte aufwärts transponierenden Es- und As-Klarinetten kommen nur in der Militärmusik vor; ihr Klang ist wesentlich schärfer und greller als der der großen Klarinetten in C, B und A; speziell die grelle As-Klarinette dient hauptsächlich dazu, in der Militärmusik die dort vorwiegend benutzte B-Klarinette in den höheren Oktaven zu verstärken. Notierung und Klang der verschiedenen Klarinettenarten zeigt folgendes Beispiel:



Selbstverständlich muß in der Partitur und in der Auflegestimme die gewünschte Stimmung der Klarinette genau bezeichnet werden. Der Komponist oder Instrumentator bedenke stets: je größer die Klarinette ist, desto tiefer ist ihre Stimmung und desto weicher ihr Ton; je kleiner das Instrument, desto höher die Stimmung und desto schärfer der Ton. Daß die C-Klarinette in kleinen Orchestern oft als Ersatz für die fehlende Hoboe dienen muß, wurde bereits früher erwähnt.

Eine besondere Abart der Klarinetten ist

6. Die Baß-Klarinette (ital.: Clarinetto basso; franz.: Clarinette basse)*)

die erst in neuerer Zeit, namentlich seit R. Wagner im modernen, großen Orchester eingebürgert ist. Das schöne,

*) Diethe, F., Romanze f. Baß-Klarinette in B u. Pfte. ℳ 1,25 — mit Oktettbegleitung ℳ 1,50.

sonore Instrument erweitert das Tongebiet der Klarinette nach der Tiefe zu.

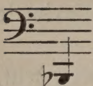
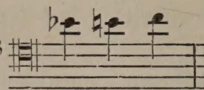
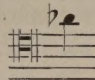
In erheblich größeren Dimensionen als letztere hergestellt, wiederholt die Baßklarinette den Tonumfang der Klarinetten in der tieferen Oktave. Vorwiegend verwendet man bei ihr die tiefe und mittlere Lage; die hohen Töne wird man nur selten in Anspruch nehmen, da sie auf den gewöhnlichen Klarinetten leichter und schöner zu haben sind.

Die Baßklarinette, welche teils zur Verstärkung der Bässe, teils zur Ergänzung der (tieferen) Mittelstimmen dient, aber auch solistisch mit Erfolg benutzt werden kann, ist in den Stimmungen in B und A gebräuchlich, von denen die erstere die Noten um eine große None, die letztere um eine kleine Dezime abwärts transponiert. Die Notierung geschieht zumeist im Violinschlüssel, zuweilen jedoch auch im Baßschlüssel. In kleineren Orchestern ist auf die Baßklarinette nicht zu rechnen.

7. **Das Fagott** (ital.: Fagotto; franz: Basson).*)

Als Baß des Holzbläserchores ist das Fagott im vollbesetzten Orchester unentbehrlich; in Verbindung mit anderen Instrumentgruppen findet es gleichfalls eine vielseitige und ausgiebige Verwendung. Im Konzertorchester erscheint das Fagott in zweifacher, zuweilen auch drei- und vierfacher Besetzung; in kleineren Orchestern findet man häufig nur ein Fagott, oder seine Partie wird — wenn es ganz fehlt — anderweitig (z. B. durch das Violoncell) vertreten. Die Notierung geschieht im Baßschlüssel, für die höchsten Töne zuweilen auch im Tenorschlüssel; der **Umfang** reicht von

*) Goepfart, K., op. 31. Charakterstücke f. Fagott u. Pfte. ℳ 2,— — Gumbert, F., Orchesterstudien f. Fagott. 2 H. à ℳ 1,50 — Hofmann, F. H., Fagott-Schule. 5. Aufl. ℳ 2,25 — op. 36. Übungs- u. Vortragsstücke f. Fagott. 2 H. à ℳ 1,50 — Kopprasch, C., 60 Etüden f. Fagott hrsg. v. R. Müller. 2 H. à ℳ 1,50 — Milde, L., op. 24. Studien über Tonleiter- u. Accord-Zerlegungen f. Fagott. ℳ 1,80. — op. 26. Fünfundzwanzig Konzert-Studien f. Fagott. ℳ 3,— — Weißenborn, J., op. 4. Stücke f. 3 Fagotte. ℳ 2,25 — op. 14. Capriccio. ℳ 2,—

 chromatisch bis . Die höchsten Töne sprechen schwer an und klingen sehr gepreßt; man sollte im Orchestersatz nicht über  hinaufsteigen. Die Tiefe entwickelt Kraft und sonore Klangfülle. Dem Fagott läßt sich viel Fertigkeit abgewinnen; Passagen und Läufer, sowie Triller (mit Ausnahme derer auf den höchsten und tiefsten Tönen) können gut ausgeführt werden; alle Stärkegrade vom piano bis zum forte sind leicht ausführbar. Der Ton ist nicht besonders stark, füllt jedoch gut und ist sehr charakteristisch; in der Mittellage und Höhe hat der Ton einen einigermaßen komischen Anstrich, der in den höchsten Tönen ins Ängstliche, Peinliche übergeht. Im Orchestertutti werden die Fagotts gern zur Verstärkung der Streichbässe benutzt, ebenso oft aber auch als harmoniefüllende, begleitende Stimme verwendet. In ruhigen, gesangreichen Sätzen ergiebt die Verbindung der Fagotts mit zwei Klarinetten oder mit zwei Hörnern ein schönes Ensemble, das insbesondere auch zur Wiedergabe von Chorsätzen sehr geeignet ist. Melodieführend verwendet, verbindet sich das Fagott gern mit dem Violoncell im Einklang oder verstärkt die Kantilene der Hoboe oder Klarinette in der tieferen Oktave.

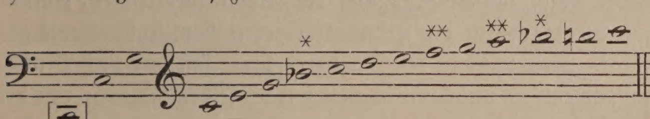
8. **Das Kontrafagott** (franz.: Contrebasson)*) verhält sich zum Fagott etwa wie die Baßklarinette zur gewöhnlichen Klarinette; es hat (der Notierung nach) den Umfang des Fagotts, klingt aber um eine Oktave tiefer. Sein Ton ist rauher, gröber, seiner gedrungenen Kraft halber aber

*) Griff-Tabelle f. Kontrafagott. 30 ₰.

im Tutti von vorzüglicher Wirkung. Bewegte Passagen sagen der Natur des Instrumentes, das übrigens nur in großen Orchestern anzutreffen ist, nicht zu.

4. Die Blechblasinstrumente.*)

Die Blechinstrumente werden sämtlich durch ein kesselartiges Mundstück angeblasen. Ihre Tonröhre ist erheblich länger als die der Holzblasinstrumente, sie ist gegen das Ende zu konisch erweitert und geht in eine mehr oder weniger stark ausladende Schallstürze aus. In ihrem schwächeren Teile ist die Röhre (der bequemeren Handhabung halber) in mehr- oder vielfachen Windungen gebogen. Jedes Blechblasinstrument verfügt (theoretisch) zunächst über folgende (Oberton-) Tonreihe, welche der Spieler durch Überblasen des Naturgrundtones, auf welchen das Instrument gestimmt ist (und nach dem in der Praxis seine „Stimmung“ bezeichnet wird), hervorbringen kann, z. B. vom Grundton C aus:



Die mit * bezeichneten Töne klingen etwas zu hoch, die mit ** bezeichneten erheblich zu tief. Praktisch erleidet vorstehende Tonreihe dadurch erhebliche Einschränkungen, daß bei den verschiedenen Arten der Blechinstrumente bald die tiefsten, bald die höchsten Töne nur schwer oder gar nicht darstellbar sind. (Der wirklich verfügbare Tonumfang ist bei den einzelnen Instrumenten angegeben.)

*) Schubert, F. L., Die Blechinstrumente der Musik, deren Geschichte, Natur, Handhabung u. Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militär- und Tanzmusik, erläutert. 2. Aufl. 90 ₰ — Hofmann, R., Quartette für Messing-Blasinstrumente. 5 Ausgaben. 2 H. à ℳ 1,80 — Wahls, H., Trios für Blasinstrumente. Sammlung auserlesener Stücke zur Übung im Ensemblespiel. 14 verschiedene Besetzungen. ℳ 2,10.

Die Korrektur der oben als unrein bezeichneten Töne und das Ausfüllen der Lücken zwischen der Naturtonreihe mußte der Spieler früher durch Treiben oder Sinkenlassen des Tones bei verändertem Lippenansatz oder durch teilweises Stopfen*) (Einführen der Hand in den Schallbecher) bewirken. Diese künstlichen Töne stehen aber an Klangfülle und Glanz gegen die Naturtöne mehr oder minder zurück. Eine im Klangcharakter unveränderte, ausgeglichene, geschlossene chromatische Tonreihe konnte man erst darstellen, seit man gelernt hatte, durch Anbringung von Sperrventilen einzelne Teile des Klangrohres je nach Belieben abzuschließen oder zu öffnen, und so die Länge des Klangkörpers zu verändern oder, was dasselbe ist: das Instrument rasch auf einen anderen Eigenton und eine andere Obertonreihe umzustimmen. Die Verbindung der verschiedenen Obertonreihen ergab dann eben die geschlossene chromatische Tonreihe.**) Die außerordentlichen Vorteile, welche dadurch der Volubilität der Instrumente erwuchsen, haben rasch zur Verdrängung der älteren (ventillosen) Naturinstrumente durch die leistungsfähigeren Ventilinstrumente geführt. Man trifft in den Orchestern heute fast nur noch Ventilinstrumente an und kann überall mit denselben rechnen; nur bei den Posaunen haben sich die älteren Zugposaunen, bei denen das Umstimmen durch das Aus- und Einziehen eines verschiebbaren Rohrteiles erfolgt, gegenüber den in der That etwas weniger klangvollen Ventilposaunen im Orchester siegreich behauptet.

*) Wird die Klangröhre (durch Einführen der geballten Faust in den Schallbecher) nahezu ganz verschlossen („gestopft"), so entstehen eigentümlich verschleierte, ängstlich gepreßte Töne, welche (namentlich bei den Hörnern) von den Komponisten zu besonderen Effekten benutzt werden und ausdrücklich vorgeschrieben werden (durch das Wort „gestopft"). Bei den Trompeten, welche ein Stopfen mit der Hand nicht zulassen, erzielt man verwandte Wirkungen durch Einführen eines Dämpfers, dessen Anwendung ebenfalls besonders vorgeschrieben wird.

**) Die Zahl der Ventile beträgt in der Regel drei. Durch das Öffnen der Ventile wird die Klangröhre verlängert, die Stimmung also erniedrigt. Ventil 1 erniedrigt um $^1/_1$ Ton, Ventil 2 um $^1/_2$ Ton, Ventil 3 um $1^1/_2$ Töne, Ventil 1 und 2 erniedrigen um $1^1/_2$ Töne, Ventil 2 und 3 um 2 Töne, Ventil 1 und 3 um $2^1/_2$ Töne, Ventil 1, 2 und 3 um 3 Töne.

Die verschiedenen Arten der Blechinstrumente kann man einteilen in:

a) Hörner (meist kreisrunde Form, enge Mensurierung des Rohres, trichterförmiges Mundstück, plötzlich breit ausladender Schallbecher, weicher, runder Ton),

b) Trompeten (gestrecktere Form, weitere Mensurierung, mehr konisch endende Schallröhre, mit kleinerem Schallbecher, metallisch glänzender, schmetternder Ton),

c) Kornetts (die Mitte zwischen a) und b) haltend, aber unedler im Ton, im Symphonieorchester nicht eingeführt),

d) Posaunen (gleichsam vergrößerte Trompeten, cylindrisches Rohr, erst nahe der Schallstürze konisch erweitert, gestreckt gewundene Form, majestätischer, machtvoller Ton),

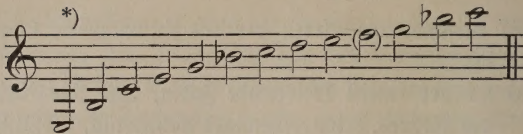
e) Tuben (gestreckt oder kreisrund gewundene Form, weite Mensur des ziemlich bald konisch verlaufenden Schallrohres, Mundstück wie bei a), sonorer, voller Ton).

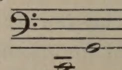
Daneben giebt es noch mancherlei Übergangsformen, welche die Eigenschaften verschiedener Klassen verschmelzen. In der Notierungsweise werden die Blechinstrumente teils als transponierende (Hörner, Trompeten, Kornetts), teils als nicht transponierende Instrumente (Posaunen, Tuben) behandelt. Ein wirklicher Grund für eine derartige Unterscheidung ist aber bei den heutigen Ventilinstrumenten kaum beizubringen.

1. Das Horn (ital.: Corno; franz.: Cor).*)

Das (ventillose) Natur- oder Waldhorn in der Normal-(C-)Stimmung weist (theoretisch) folgende Naturtonreihe auf:

*) Gumbert, F., Solobuch f. Horn. Orchesterstudien. 9 H. à ℳ 2,25 — Horn-Quartette. 4 H. à ℳ 3,60 — Jagd-Signalbuch — Militär-Signalbuch — Posthorn-Schule à ℳ 1,20 — Henning, C. T., Instruktive Duos f. 2 Hörner in F. ℳ 2,25 — Hofmann, R., op. 17. Horn-Schule. 7. Aufl. ℳ 2,25 — 20 Studien f. Waldhorn u. Pfte. ℳ 2,25 — Lieder f. Horn u. Pfte. 2 H. à ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Waldhorn, hrsg. v. F. Gumbert. 2 H. à ℳ 1,50 — Reicha, A., op. 82. Sechs Trios f. 3 Hörner in Es. ℳ 1,50.



*) NB. Die ersten zwei Töne werden zuweilen im Baßschlüssel, dann aber eine Oktave tiefer  notiert.

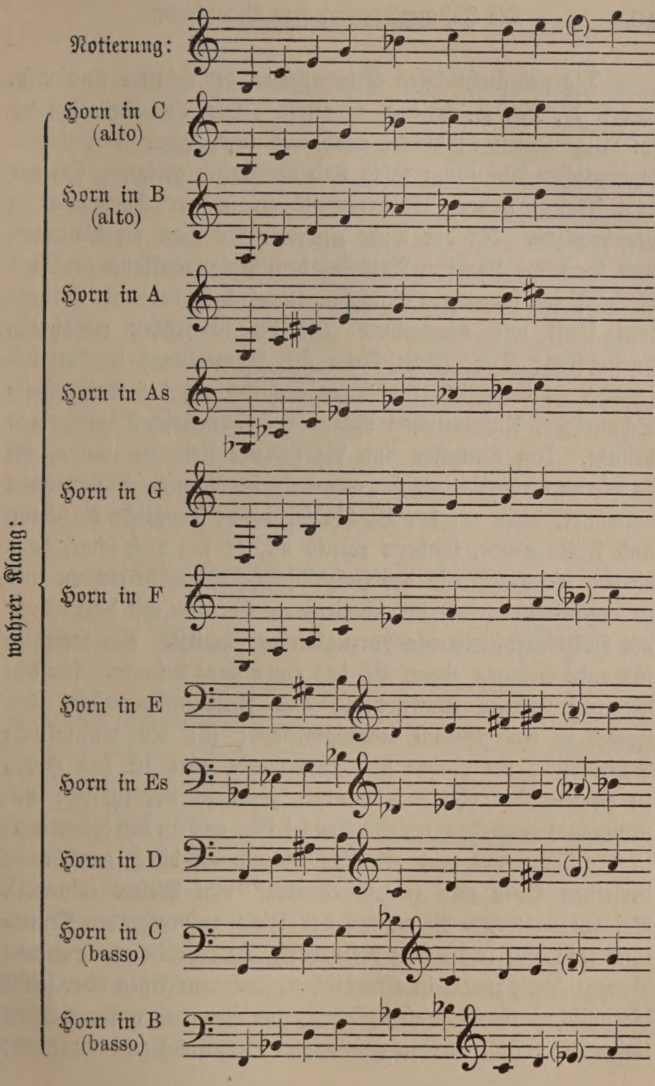
Neben dem Horn in der (Normal-) C-Stimmung gab es noch einige andere in Länge und Weite des Schallrohres entsprechend modifizierte Hörner, welche — eben ihrer anderen Größenverhältnisse halber — auf einen anderen Grundton gestimmt waren. Durch Anwendung von Aufsatz- und Einsteckbögen (zur Verlängerung des Schallrohres, resp. Umstimmung des Instrumentes) gewann man dann aus jenen Grundformen Hörner in den verschiedensten Stimmungen. Man hatte Hörner in

B (basso), C (basso), D, Es, E, F,
[tiefe Stimmungen] [mittlere Stimmungen]
G, As, A (alto), B (alto), C (alto).
[hohe Stimmungen].

Entsprechend den Abweichungen in der Mensurierung der Instrumente ist der Ton bei den tiefen Stimmungen voluminöser, dunkler, bei den hohen Stimmungen dünner, heller, härter.

In den tiefen Stimmungen sprechen die tiefsten Töne der obigen Naturtonreihe nur schwer an; in den hohen Stimmungen sind die höchsten Töne als nicht verwendbar zu vermeiden. Im Allgemeinen kann man für die tiefen Stimmungen den Umfang von (fis) g bis $\overline{\overline{g}}$, bei den mittleren Stimmungen den Umfang von c bis $\overline{\overline{g}}$ ($\overline{\overline{a}}$ $\overline{\overline{h}}$ $\overline{\overline{c}}$), bei den hohen Stimmungen den Umfang von c bis $\overline{\overline{e}}$ ($\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{g}}$) beanspruchen.

Notierung und Klang der verschiedenen Stimmungen zeigt folgende Tabelle:

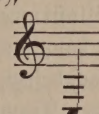

Notierung:
wahrer Klang:
Horn in C (alto)
Horn in B (alto)
Horn in A
Horn in As
Horn in G
Horn in F
Horn in E
Horn in Es
Horn in D
Horn in C (basso)
Horn in B (basso)

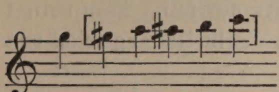
Die gebräuchlichsten Stimmungen der Hörner sind resp. waren D, Es, E, F und C (tief). Der Ton des Hornes im Allgemeinen ist weich, rund und voll, jeder erwünschten dynamischen Abstufung fähig und vorzüglich geeignet, sich mit dem Klange anderer Instrumente zu schöner Harmonie zu verschmelzen. In der Tiefe gewinnt der Ton an Volumen und kann bei scharfem Anblasen dem Posaunenklang genähert werden; bei schwachem Anblasen klingt besonders die Mittellage sanft und angenehm. Die bereits früher erwähnten „gestopften" Töne (siehe Seite 36, Anmerkung) werden besonders zu Echoeffekten und zur Schilderung des Geisterhaft-Schaurigen, Unheimlichen und auch Träumerisch-Dämmerigen benutzt. Im Orchester sind die Hörner stets zu zweien, oft zu vieren vertreten, wo sie, wenn als harmonische Füllstimmen verwandt, nicht nur der Blechbläsergruppe klangliche Rundung und Fülle geben, sondern ebenso oft, ja fast noch öfter, dazu dienen, die Harmonie des Holzbläserchores zu bereichern und zu ergänzen, da sich der schmiegsame Hornton mit dem Klang der Holzblasinstrumente vorzüglich verschmilzt. Als melodieführende Stimme eignet sich das Horn ganz besonders für den Vortrag ruhiger Kantilenen. Das Ausdrucksvermögen des Horns ist ein ziemlich mannigfaltiges; für die musikalische Schilderung der Jagd- und Waldpoesie aber ist das Horn, zu zweien oder vieren verwendet, geradezu der typische Repräsentant geworden (der Schüler sei hier nur an das Jägeridyll in der Ouverture zum „Freischütz" und an die Jägerchöre in derselben Oper und in „Euryanthe" von Weber erinnert). Bei vorzugsweiser Benutzung der leicht ansprechenden Naturtöne läßt sich selbst dem Naturhorn ein erheblicher Grad von Beweglichkeit, zumal in akkordischen, fanfarenartigen oder selbst diatonischen Gängen abgewinnen; die schwerer ansprechenden tiefen Töne sind nur in gemäßigter Bewegung zu verwenden;

in der Mittellage sind selbst Triller technisch nicht unmöglich (wenn auch nicht gerade schön in der Wirkung).

Die notgedrungene vorwiegende Beschränkung auf die Naturtöne bei den Naturinstrumenten brachte es mit sich, daß die Hörner oft mitten in einer musikalischen Phrase Pausen einschalteten, weil ihnen die zur Fortsetzung der Melodie erforderlichen Töne nicht zur Verfügung standen; bei modulatorisch reicher ausgestatteten Stücken war man genötigt, im Laufe des Tonsatzes wiederholt die Stimmung zu wechseln oder bei Darstellung geschlossener harmonischer Sätze für 2 oder 4 Hörner Instrumentepaare verschiedener Stimmungen gleichzeitig zu verwenden, um für alle Harmoniefortschreitungen offene Naturtöne in Bereitschaft zu haben, selbst auf Kosten einer fließenden und korrekten Stimmenführung. Allen diesen Unbequemlichkeiten wurde abgeholfen durch

das Ventilhorn (Cor à pistons),

welches dem Spieler den Tonumfang von  bis

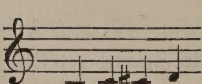
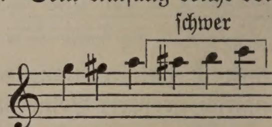
 mit allen chromatischen Zwischentönen in gleicher Klangqualität zur Verfügung stellt und bei ungleich größerer Volubilität im Passagenspiel keinen wirklich nachweisbaren Verlust an Tonschönheit gegenüber dem Naturhorn im Gefolge hat. Dadurch, daß auf diesem Instrument innerhalb obigen Umfanges jeder beliebige Ton als offener (Natur-) Ton hervorgebracht werden kann und auch das Stopfen wie bei dem Naturhorn möglich ist, erhält der Komponist und Instrumentator eine weit größere Bewegungsfreiheit. Bei den jetzt in den Orchestern fast allgemein und

ausschließlich eingebürgerten Ventilhörnern benutzen die Spieler fast einzig die F=Stimmung als die ihnen geläufigste und bequemste, obwohl in den Partituren des Öfteren auch andere Stimmungen vorgeschrieben sind.

Zur Notierungsweise für Horn verdient noch bemerkt zu werden, daß man früher die Hornstimme gewissermaßen stets in C dur notierte und die etwa erforderlichen Versetzungszeichen nur bei den einzelnen Noten anbrachte, während neuerdings es mehr und mehr üblich wird, die Tonart, in welcher das Horn seiner Stimmung entsprechend spielt, gleich zu Anfang als solche vorzuzeichnen; wenn man also in einem Tonsatze in C dur F=Hörner verwendet, so spielen diese in G dur und man zeichnet infolgedessen zu Beginn gleich das entsprechende eine Kreuz vor.

2. **Das Althorn** (franz.: Bugle alto).*)

Dieses bald in Horn=, bald in Trompetenform gebaute Ventilinstrument kommt in der Konzertmusik nicht vor; es wird hauptsächlich in der Kavalleriemusik verwendet, wo es, zweifach besetzt, die Stelle der Hörner vertritt und den Klangraum zwischen Trompeten und Tenorhörnern ausfüllt. Man notiert es wie die Hörner im Violinschlüssel. Sein Umfang reicht von

 chromatisch bis 

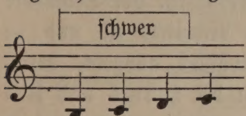
Am vorteilhaftesten wird seine Mittellage verwendet. Sein Klang ist voll und stark, aber etwas rauh, weniger edel als der des Hornes und mehr der Posaune genähert. Das Instrument kommt zumeist in Es=Stimmung vor; seine Töne

*) Hofmann, R., op. 38. Althorn=Schule. Cornet in D oder Es (Bugle alto). 7. Aufl. ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Althorn, hrsg. von F. Gumbert. 2 H. à ℳ 1,50.

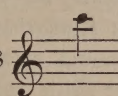
klingen dann eine große Sexte tiefer, als sie geschrieben werden; seltener sind Instrumente in F- oder D-Stimmung, welche eine reine Quinte resp. eine kleine None abwärts transponieren.

3. **Das Tenorhorn** (ital.: Corno tenore, Corno cromatico di tenore).*)

Gleich dem Althorn gehört auch das Tenorhorn zu den Mischformen der früher erwähnten Hauptgattungen der Blechinstrumente. Es ist ein weitmensuriertes Ventilinstrument in Trompeten- oder Tubaform. Sein Ton ist dem des Hornes nahe verwandt, nur etwas derber, aber voll und nicht unangenehm. Vermöge seines großen Tonumfanges, der von



chromatisch bis



reicht, sowie seiner leichten Spielbarkeit auch bei ziemlich bewegten Passagen, ist es ein den Bläserchören schwer entbehrliches, weil sehr vielseitig verwendbares Instrument. Es kann sowohl zur Verstärkung der Bässe (z. B. der Fagotts) dienen, wie auch mit Vorteil melodieführend oder -verstärkend verwendet werden oder in der ihm zusagendsten mittleren (Tenor-) Lage als gute Füllstimme sich nützlich machen. Nicht selten begegnet man ihm als Soloinstrument; in der höheren Orchestermusik hat es keinen Eingang gefunden. Das Tenorhorn wird zumeist in B-Stimmung gebaut, kann aber meist durch einen Einsatzbogen auch in A-Stimmung gebracht werden; die Töne klingen im ersteren Falle eine große None, im letzteren Falle eine kleine Decime tiefer, als sie geschrieben werden. Die Notierung geschieht im Violinschlüssel, seltener im Tenor- oder Baßschlüssel, in welchem letzteren Falle das Instrument nur

Hofmann, R., op. 21. Tenorhorn-Schule. 8. Aufl. ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Tenorhorn, hrsg. v. F. Gumbert. 2 H. à ℳ 1,50.

eine Sekunde resp. kleine Terz abwärts transponierend zu notieren ist.

4. Das Baßflügelhorn

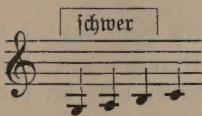
ist in Form, Tonumfang, Spielart und Leistungsfähigkeit dem Tenorhorn enge verwandt. Kleine Modifikationen der Mensurierung des Schallrohres und der Schalltrichterform bedingen bei ihm einen etwas runderen, weicheren Klang.

5. Das Kornett (ital.: Cornetto; franz.: Cornet à pistons).*)

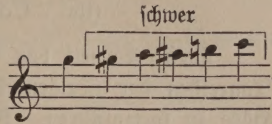
Die Familie der Kornetts nimmt eine Mittelstellung zwischen Hörnern und Trompeten ein. Die Kornette sind Ventilinstrumente, die sich äußerlich der Form der Trompete nähern, deren Klangröhre aber konisch erweitert ist und in einen meist wenig entwickelten Schalltrichter ausgeht, deren Mundstück die Mitte hält zwischen dem des Hornes und dem der Trompete und deren Klang heller als der des Hornes und voluminöser als der der Trompete, aber nicht so glänzend als der Trompetenton und zumal weniger edel als der Ton jener beiden vornehmeren Instrumente ist. Gemeinsam ist den Kornetts ein hoher Grad der Beweglichkeit, vermöge deren sie Passagen und Triller mit Leichtigkeit bewältigen. Ihre Verwendung als melodieführende resp. Soloinstrumente ist daher leicht erklärlich, zumal sie über einen Umfang von zwei Oktaven und darüber mit allen chromatischen Zwischentönen verfügen. Im Symphonie-Orchester sind die Kornetts nicht eingeführt, dagegen sind sie in Bläser- (zumal Blechbläser-) Chören eingebürgert.

*) Hofmann, R., op. 16. Cornet-Schule. 13. Aufl. ℳ 2,25 — op. 24. Studien f. Cornet à pistons. 2 H. à ℳ 1,80 — 38 mel. Studien f. Cornet à pistons in B u. Pfte. 2 H. à ℳ 2,25 — Lieder f. Cornet à pistons u. Pfte. 6 H. à ℳ 2,25 — Salon-Album f. Cornet à pistons u. Pfte. 3 H. à ℳ 2,25 — Duette f. 2 Cornets in B u. Pfte. 2 H. à ℳ 1,50 — Quartette f. Messingblasinstrumente. 2 H. à ℳ 1,80 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Flügelhorn. 2 H. à ℳ 1,50 — Müller, B. E., Kaiser-Quartette f. Cornet à pistons. 2 H. à ℳ 2,40 — Wahls, H., Trios f. Blech-Blasinstrumente. ℳ 2,10.

Das Kornett schlechthin oder Cornet à pistons hat einen Tonumfang von

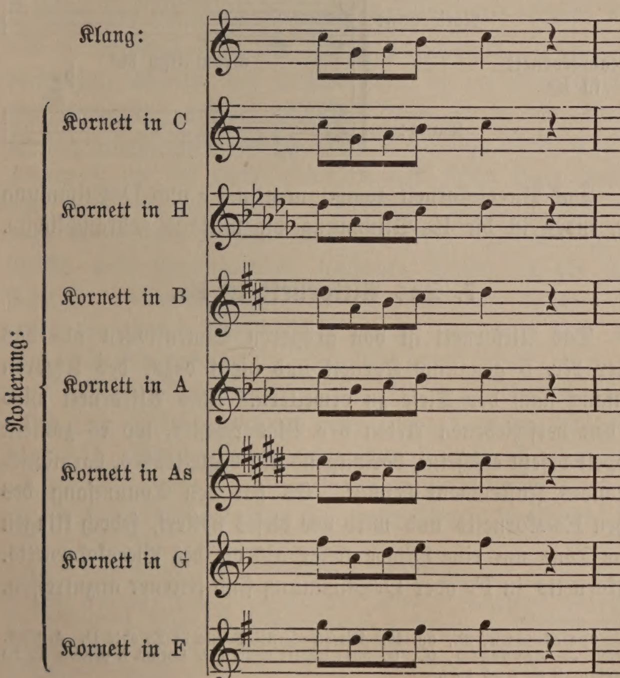


chromatisch bis



.

Das Instrument wird zumeist in B=Stimmung, oft noch in C= oder A=Stimmung, seltener in H=, As=, G= und F=Stimmung benutzt. Notierungsweise und Klangwirkung sind aus der folgenden Tabelle ersichtlich.



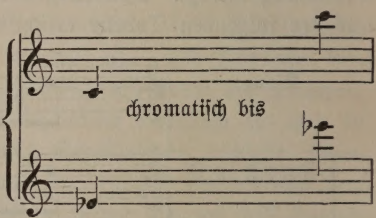
6. **Das hohe Es-Kornett,** auch Piccolo genannt; (ital.: Cornetto piccolo).*)

Dieses Kornett von kleinen Dimensionen dient dazu, die Tonreihen der übrigen Trompeten oder Kornetts nach der Höhe zu fortzuführen. Im Symphonieorchester oder bei der Infanteriemusik fehlt das Instrument; bei der Kavallerie- und Jägermusik aber ist es melodieführend in hoher Lage verwendet. Es hat folgenden Umfang:

Piccolo-Kornett in Es

Notierung:

Klang:



Das Piccolokornett kommt noch in F- und D-Stimmung vor, indeß ist die Es-Stimmung die weitaus gebräuchlichste.

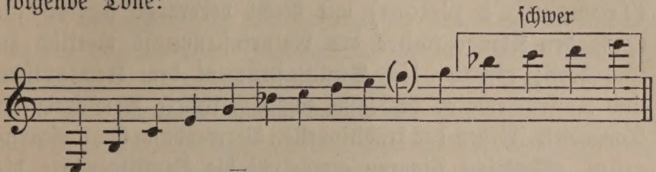
7. **Das Altkornett in Es.**

Das Altkornett ist von größeren Dimensionen als das unter Nr. 5 genannte Kornett und dient dazu, des letzteren Umfang nach der Tiefe zu erweitern. Das Altkornett wird in den verschiedenen Arten der Blasorchester, wo es zumeist doppelt besetzt erscheint, vorwiegend als begleitendes, harmoniefüllendes Instrument benutzt. Es hat den Tonumfang des hohen Es-Kornetts und wird wie dieses notiert, jedoch klingen seine Töne um eine Oktave tiefer als die des Piccolokornetts. Altkornetts in F- oder D-Stimmung sind seltener anzutreffen.

*) Hofmann, R., op. 45. Piccolo-Cornet-Schule in Es oder D. 4. Aufl. ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Cornet à pistons in Es (Piccolo). 2 H. à ℳ 1,50.

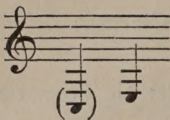
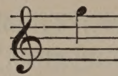
8. Die Trompete (ital.: Tromba, Clarino; franz.: Trompette).*)

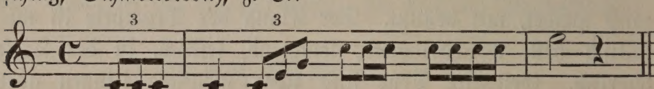
Als Naturinstrument (ohne Ventile) bietet die Trompete folgende Töne:



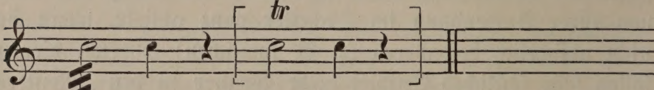
Das eingeklammerte $\overline{\overline{f}}$ ist unrein (zu hoch) und muß durch Stopfen mit der Hand korrigiert werden. Die höchsten Töne von $\overline{\overline{b}}$ aufwärts sind sehr schwer anzublasen, gelingen nur den besten Bläsern und werden daher in der Orchestermusik ganz gemieden. Händel und Bach haben sie in ihren Werken oft verwendet. Als (militärisches) Signalinstrument wird die Trompete nur in ihrer mittleren und tiefen Lage benutzt; dort wird auch das schwer ansprechende tiefste c, das man sonst meidet, mit benutzt. Der Klang der Trompete ist metallisch hell, durchdringend, leuchtend, festlich, in der Tiefe feierlich. Gestopfte Töne sind zwar möglich, klingen aber gegen die offenen Naturtöne so stumpf und matt, daß man von ihrer Anwendung im Orchester ganz absieht, wenn sie nicht absichtlich besonderen (z. B. komischen) Effekten dienen sollen (ein köstliches Beispiel giebt Wagner in den „Meistersingern“). Überdies kann man ihrer um so eher entraten, als die Naturtrompete in den Orchestern längst durch die mittels dreier Ventile über die ganze chromatische Scala von

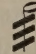
*) Gumbert, F., Orchester-Studien f. Trompete. 3 H. à ℳ 2,25 — Hofmann, R. op. 33. C-B-Trompeten-Schule. 14. Aufl. ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Trompete. 2 H. à ℳ 1,50 — Pöhlmann, H., Leichte u. schwere Übungen f. Natur- u. Ventiltrompete. ℳ 2,25 — Sachse, E., 100 Etüden für Es-Trompete, hrsg. v. H. Pöhlmann. 2 H. à ℳ 2,25 — Schubert, F. L., op. 101. Neue Trompeten-Schule oder Anweisung für die einfache Naturtrompete u. für die Ventiltrompete. 9. Aufl. ℳ 2,25 — Wahls, H., op. 18. Schule für B- u. A-Trompete. ℳ 2,25.

 bis  verfügende Ventiltrompete (Trompette à pistons) mit Recht verdrängt worden ist. Ohne den Klangcharakter des Naturinstruments merklich zu verändern, gestattet das Ventilinstrument dem Komponisten und Instrumentator doch eine ungleich freiere Bewegung im Tongebiet. Neben der traditionellen Verwendung für fanfarenartige, akkordische Figuren ermöglicht die Ventiltrompete die leichte Ausführung melodischer Fortschreitungen jeglicher Art. Die Trompete gestattet in allen Lagen ein effektvolles An- und Abschwellen der Töne, wie überhaupt einen mannigfach schattierten Vortrag, nur wird man, in Rücksicht auf den durchdringenden, leuchtenden Klang des Instruments, an sein piano keine unbilligen Ansprüche stellen dürfen. Eine Spezialität der Trompete sind rasche Tonrepetitionen (Zungenschlag, Schmetterton), z. B.:



oder:

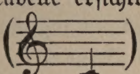


Die Bezeichnung der letzteren Figur als Triller (*tr*) ist nicht richtig, kommt aber im Sinne von  nicht selten vor. Die Trompete ist im Symphonie- wie im Janitscharen-Orchester wie auch in aller Art Blasmusik vertreten, erscheint in zwei- und mehrfacher Besetzung und wird ebensowohl melodieführend (beziehungsweise solistisch), wie begleitend und harmoniefüllend verwendet. Im großen (Symphonie-) Orchester

repräsentiert sie die höchsten Stimmen der Blechbläsergruppe. In Verbindung mit Posaunen und Pauken ist sie der typische Repräsentant des Festlichen. Dem Tutti verleiht sie besonderen Glanz. Die Partituren der neueren Meister zeigen eine ungleich mannigfaltigere Verwertung der Trompete als die der älteren Komponisten. In Blechmusikchören wird die Trompete vorwiegend als melodieführendes Instrument benutzt.

Die Trompete (Naturtrompete wie Ventiltrompete) wird in den verschiedenartigsten Stimmungen gebaut, bezüglich deren man im allgemeinen zu berücksichtigen hat, daß bei den tiefsten Stimmungen die tiefen, bei den höchsten Stimmungen die hohen Töne immer schwerer ansprechen, der Umfang sich (scheinbar) also bald nach der Höhe, bald nach der Tiefe etwas verschiebt, und daß, entsprechend den verschiedenen Stimmungen, auch die Größe und Mensurierung des Instruments variiert resp. daß auch der Klangcharakter sich einigermaßen ändert (heller, schärfer bei den hohen, runder, sonorer bei den tieferen Stimmungen).

Notierung und Klang der verschiedenen Stimmungen sind aus nachstehender Tabelle ersichtlich:

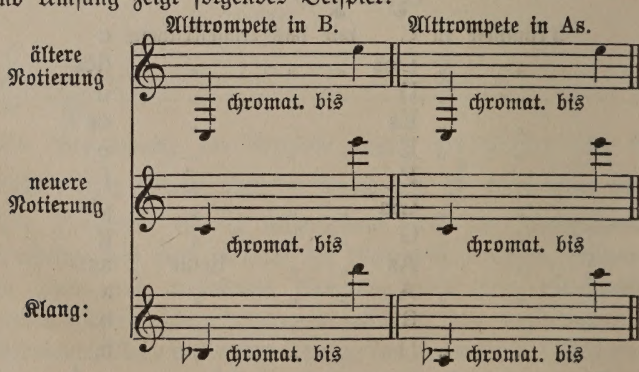
Das eingestrichene c () der Notierung erklingt auf der

Trompete	in	C	wie	das	eingestrichene	c
„	„	Des	„	„	„	des
„	„	D	„	„	„	d
„	„	Es	„	„	„	es
„	„	E	„	„	„	e
„	„	F	„	„	„	f
„	„	Gis	„	„	„	gis
„	„	G	„	„	„	g
„	„	As	„	„	kleine	as
„	„	A	„	„	„	a
„	„	B	„	„	„	b
„	„	H	„	„	„	h.

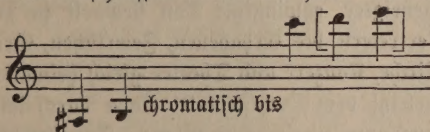
Die Stimmungen in C, H, B und A sind insofern doppelt vertreten, als für sie größere und kleinere, resp. weiter und enger mensurierte Instrumente (durch die Bezeichnungen alto [hoch] und basso [tief] unterschieden) vorhanden sind. Notierung und wirkliche Tonhöhe werden dadurch nicht berührt, wohl aber der Klangcharakter der Instrumente (wie oben bereits ausgeführt wurde) und auch der praktikable Umfang, der bei den hohen Stimmungen weniger weit nach unten reicht, also überhaupt geringer wird. Die im Orchester gebräuchlichsten Stimmungen sind C (basso), D, Es, E und F, seltener hoch A, B, C; Infanterie- und Blechmusikchöre benutzen am liebsten die Es-Stimmung und allenfalls noch die F-Stimmung.

9. Die Alttrompete (ital.: Tromba alto).

Das mit drei Ventilen versehene Instrument, eine Trompete in verjüngter Form, ist ein Zwillingsbruder der hohen B-Trompete, vermag eine ansehnliche Beweglichkeit in Passagen und Trillern zu entwickeln und dient in der Kavalleriemusik als hohe, melodieführende Stimme. Die Alttrompete kommt in B-, zuweilen auch in As-Stimmung vor. Notierung, Klang und Umfang zeigt folgendes Beispiel:



10. Die Baßtrompete.

Die Baßtrompete ist eine ihrer tieferen Tonlage entsprechend vergrößerte Form der gewöhnlichen Ventiltrompete, mit der sie in der Technik ganz übereinstimmt. Das Instrument, das übrigens nur in großen Orchestern anzutreffen ist, wird im Violinschlüssel notiert und hat den nominellen Umfang von  chromatisch bis ; es kommt in F=, Es=, D=, C=, B= und As=Stimmung vor. Das eingestrichene c klingt auf der

Baßtrompete in	F	wie das	kleine	f
„	„ Es	„	„	„	es
„	„ D	„	„	„	d
„	„ C	„	„	„	c
„	„ B	„	„	große	b
„	„ As	„	„	„	as.

Wagner hat die Baßtrompete im „Ring des Nibelungen" genial verwendet.

11. Die Posaunen (ital.: Tromboni).*)

Die Familie der Posaunen bildet im Blechbläserchor des heutigen großen Orchesters eine der wichtigsten und wertvollsten Gruppen. Die Posaunen sind im großen Symphonieorchester in der Regel zu dreien, zuweilen auch zu vieren vertreten und kommen in gleicher Anzahl auch regelmäßig in der Infanterie=(Janitscharen=)Musik vor. Selbst in kleineren

*) Hofmann, R., op. 19. Posaunen=Schule. 9. Aufl. ℳ 2,25 — Übungen f. Posaune u. Pfte. nach Concone. ℳ 2,25 — Henning, C., Leichte Übungen f. 2 Posaunen. ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgewählte Etüden f. Posaune. 2 H. à ℳ 1,50 — Müller, R., Orchesterstudien f. Posaune. 5 H. à ℳ 2,25 — 50 Quartette f. 4 Posaunen. 2 H. à ℳ 2,40 — Spielter, H., op. 22. Romanze in Es dur m. Pfte. ℳ 1,25 — Gumpert, E., op. 19. Romanze, As dur, m. Pfte. ℳ 1,25.

Orchestern verschiedenster Zusammensetzung sucht man sich mindestens einer Posaune zu versichern.

Die Posaunen sind gewissermaßen erheblich vergrößerte und in ihrer Schallkraft gesteigerte Trompeten tieferer Tonlagen. Ihr majestätischer, im forte dröhnender, im piano mystisch feierlicher, allem Naiven, Graziösen oder gar Leichtfertigen abgeneigter, gewichtiger Ton stempelt sie zu den berufensten Vertretern des Erhabenen, Feierlichen, Großartigen; sie sind in Kirche, Konzert und Theater gleich heimatsberechtigt. Ihr Ton verleiht dem Orchestertutti einen durch keine andere Instrumentengruppe erreichbaren Glanz. Der Komponist aber, der sie nur als Lärminstrument verwendet, verrät eine sehr unzureichende Kenntnis ihres vielseitigen Ausdrucksvermögens und einen wenig geläuterten Geschmack. Der große Tonumfang und eine sehr ansehnliche Beweglichkeit des Instruments machen es für den Komponisten resp. Instrumentator doppelt wertvoll.

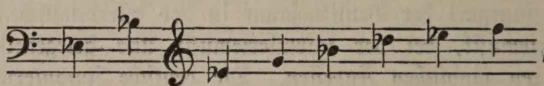
Die Familie der Posaunen repräsentierte früher ein vollständiges Quartett, dessen einzelne Glieder etwa den vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme, Diskant, Alt, Tenor und Baß, entsprachen. Die Diskantposaune kann heutzutage als ganz verschollen gelten; der Altposaune begegnet man höchstens hie und da noch auf alten Kirchenchören. Die Tenorposaune (richtiger: Tenorbaßposaune), die bequemst zu behandelnde und vielseitigst verwendbare von ihren Schwestern, hat im modernen Orchester fast die Alleinherrschaft an sich gerissen, denn auch die (vom Spieler eine große Lungenkraft verlangende) [eigentliche] Baßposaune ist eine verhältnismäßig seltene Erscheinung, die man nur in wirklich großen Orchestern antrifft. Der mit bescheideneren Verhältnissen rechnende Komponist wird daher gut thun, sich hauptsächlich auf die Tenorbaßposaune zu beschränken und mit deren Ton-

umfang zu rechnen. Es wurde schon angedeutet, daß der Versuch, gleich den übrigen Natur-Blechinstrumenten auch die Posaune in ein Ventilinstrument umzuwandeln, nicht allgemeinen Anklang gefunden hat. Mag die technische Behandlung der Ventilposaune dem Spieler immerhin gewisse Erleichterungen bieten, die klangliche Einbuße, welche das Ventilinstrument gegenüber dem ungleich vornehmeren Ton der älteren (Zug-)Posaune erleidet, ist zu erheblich, als daß die Ventilposaune die Alleinherrschaft der Zugposaune im Konzert- und Opernorchester hätte erschüttern können. Man begegnet der Ventilposaune in der österreichischen Infanteriemusik, bei der Kavalleriemusik und gelegentlich in kleineren ländlichen Kapellen. Die deutsche Infanteriemusik hat mit Recht — trotz der unbequemen Handhabung auf dem Marsche — die Zugposaune beibehalten.

Die Zugposaune (so genannt, weil der Spieler mittels eines bestimmten beweglichen Teiles des Schallrohres durch Aus- und Einschieben oder -Ziehen nach Belieben das Schallrohr verlängern oder verkürzen resp. die Stimmung des Instruments wie mittels der Ventile verändern kann) vereinigt gewissermaßen die Vorteile der Natur- und der Ventilinstrumente in sich, weil der Spieler mittels der Züge die Naturtonreihe des Instruments in eine vollständige chromatische Skala umwandeln und dabei auf die Reinheit der letzteren einen sichereren Einfluß als bei den Ventilinstrumenten gewinnen kann. Einschließlich der vollständig geschlossenen Lage des verschiebbaren Schallrohrteiles gestattet der Auszug der Posaune sieben verschiedene Lagen (oder Züge), welche der Reihe nach die ursprüngliche Naturtonreihe des Instruments um je einen halben Ton erniedrigen. Daraus ergiebt sich dann das Zustandekommen der vollständigen chromatischen Skalen innerhalb des höchsten und tiefsten, dem Instrument

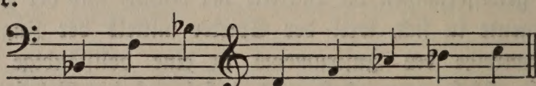
erreichbaren Tones und weiter das zwei- oder mehrfache Vorkommen derselben Töne in verschiedenen Lagen oder Auszügen. Für die technische Behandlung des Instruments ergiebt sich dann fernerweit, daß eine Tonreihe auf der Posaune um so leichter auszuführen, je geringere Veränderungen des Auszuges sie zur Hervorbringung der einzelnen Töne erfordert.

Die Altposaune entspricht mit vollständig geschlossenem Zuge (1. Lage) einem in Es stehenden Instrument mit folgender Obertonreihe:

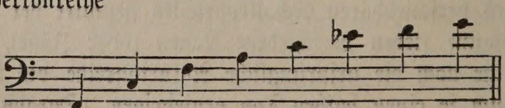
,

welche durch den 1. Zug (2. Lage) um einen halben Ton, durch den 2. Zug (3. Lage) um einen ganzen Ton, durch den 3. Zug (4. Lage) um $1^1/_2$ Töne, durch den 4. Zug (5. Lage) um 2 Töne, durch den 5. Zug (6. Lage) um $2^1/_2$ Töne, durch den 6. Zug (7. Lage) um 3 Töne erniedrigt wird.

Die Tenorbaßposaune*) steht in B-Stimmung und bringt bei geschlossenem Zuge die folgende Obertonreihe hervor:

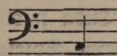
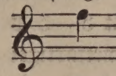
.

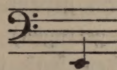
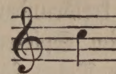
Die (eigentliche) Baßposaune, ein zumeist in F-Stimmung gebautes Instrument, bietet bei geschlossenem Zuge die Obertonreihe

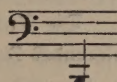
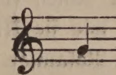
.

*) Die, jetzt außer Brauch gekommene, eigentliche Tenorposaune war ein wesentlich enger mensuriertes, weniger sonor, dafür heller klingendes Instrument von gleicher Stimmung resp. gleichem Tonumfang.

Daraus ergiebt sich für die drei Instrumente unter Einziehung der sämtlichen Lagen folgender Tonumfang:

Altposaune:  chromatisch bis 

Tenorbaßposaune:  chromatisch bis 

Baßposaune:  chromatisch bis 

Die schwer ansprechenden höchsten 4 oder 5 Töne der Instrumente wird man im Orchestersatz zweckmäßiger Weise lieber ganz vermeiden und sie den Virtuosen für ihre Solovorträge überlassen. Dasselbe gilt von den auf jeder Posaune vorhandenen (wenig klangreichen) sogenannten Pedal-Tönen, durch welche geschickte Bläser den Umfang der Instrumente noch um ein paar Tonstufen nach der Tiefe zu erweitern vermögen.

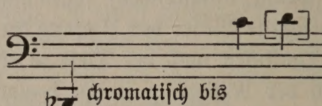
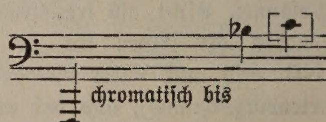
Bezüglich der Notierung ist zu bemerken, daß man die Posaunen nicht als transponierende Instrumente behandelt, sondern die Noten für sie so schreibt, wie sie klingen (NB. also auch unter Anwendung der entsprechenden Tonartenvorzeichnung), und daß man für die Altposaune sich des Altschlüssels, für die Tenorbaßposaune des Baßschlüssels, bei hohen Tönen gelegentlich auch des Tenorschlüssels, für die Baßposaune aber nur des Baßschlüssels bedient.

Aus der mehrgliedrigen Gruppe der Tuben hat sich im großen Konzert- und Opernorchester nur

12. die Tuba, Baßtuba*)

allgemein eingebürgert. Sie ist gewissermaßen ein im Mechanismus verbessertes, im Klange veredeltes Bombardon, das

*) Hofmann, R., op. 20. Tuba-Schule mit Grifftabelle für Tuba zu 3, 4 u. 5 Ventilen. 7. Aufl. ℳ 2,25 — Kopprasch, C., 60 ausgew. Etüden für Tuba

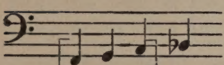
früher den Baß in Blechbläserchören repräsentierte, jetzt aber durch die leichter spielbare Tuba ganz verdrängt ist. Die (mit 3—5 Ventilen versehene) Tuba wird teils in gestreckter, kornettartiger Form (Stürze beim Spielen nach oben), teils in kreisrunder, hornartiger Form gebaut. In letzterer Form (beim Spielen um den Hals getragen) heißt sie Helikon. Die Noten für die Tuba werden stets im Baßschlüssel und so, wie sie klingen, geschrieben. Die Tuba wird also (gleich der Posaune) als nichttransponierendes Instrument behandelt. Man baut Tuben in F-, Es-, C- und B-Stimmung. Für Konzert und Oper bedient man sich meist der Es- oder C-Tuben, während die Militärmusik Instrumente in F-, Es- und B-Stimmung bevorzugt. Der jedem Spieler sicher und mühelos zur Verfügung stehende Tonumfang ist für die F- oder Es-Tuben etwa von  chromatisch bis und für die C- oder B-Tuben etwa von  chromatisch bis anzusetzen; obwohl geschickte Spieler diesen Umfang nach der Höhe wie nach der Tiefe noch erweitern können, empfiehlt es sich doch, im Orchestersatz die hier gezogenen Grenzen nicht zu überschreiten. Der Ton der Tuba ist rund, voll und mächtig, im forte allerdings leicht etwas ungeschlacht; er giebt ein prächtiges Fundament für die Blechbläserharmonie und vermag selbst im stärksten Orchestertutti noch kräftig durchzudringen. Der Ausdruck des Zarten oder gar Zierlichen

oder Helikon, hrsg. von Rob. Müller. 2 H. à ℳ 1,50 — Griff-Tabelle für Tuba u. Helikon in F, in Es, mit 3, mit 4 Ventilen. 30 ₰ — in C (tief), in B (tief) mit 3, mit 4 Ventilen. 30 ₰.

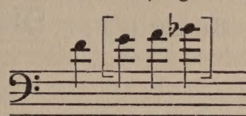
liegt dem Instrument selbstverständlich ganz fern. Sein Ton ist aber — bei geschickter Behandlung — weich genug, um sich leicht mit dem anderer Instrumente zu verschmelzen. Der Spieler kann dem Instrument eine ansehnliche Beweglichkeit im Passagenspiel mannigfacher Art abgewinnen; indeß liegt es auf der Hand, daß allzurasche Gänge dem Charakter des wuchtigen Instrumentes weniger entsprechen.

13. **Der Baryton,** auch **Euphonion** oder **Tenorbaß** oder (in Österreich) **Baßflügelhorn** genannt,*)

ist eine kleinere, für die Tenorbaßlage berechnete Tuba in B=Stimmung, in der Mensurierung etwa die Mitte zwischen Tenorhorn und F=Tuba haltend und den Umfang von



chromatisch bis



aufweisend. Die Notierung für das Instrument, das in der Regel als nichttransponierendes behandelt wird, geschieht im Baßschlüssel. Im Konzertorchester kommt der Baryton nicht vor, wohl aber ist er für die Militärorchester wegen seines vollen, kräftigen Tones und seiner leichten technischen Behandlung im Figurenspiel sehr wichtig.

Die sogenannten

Wagner=Tuben,

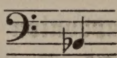
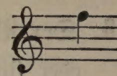
welche Wagner in seinem „Ring des Nibelungen" verwendet, sind nach seinen Angaben gebaute Tenor= und Baßtuben (die erstere in B= und Es=, die letztere in F=Stimmung),

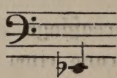
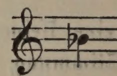
---

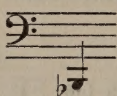
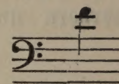
*) Kopprasch, C., 60 ausgew. Etüden für Euphonion (Baryton), hrsg. von F. Gumbert. 2 H. à ℳ 1,50.

welche Umfang und Klangcharakter der Hörner nach der Tiefe zu fortsetzen, also eine veredeltere Klangwirkung im Tonbereich der Tenorhörner und Tenorbässe bei leichterer Handhabung der Instrumente ermöglichen sollen.

Wagner behandelt sie als (eine große Sekunde resp. eine reine Quinte oder große Sexte tiefer) transponierende Instrumente. Ihr Tonumfang (wirkliche Tonhöhe) ist folgender:

Tenortuba in B:  chromatisch bis 

Tenortuba in Es:  chromatisch bis 

Baßtuba in F:  chromatisch bis 

3. Die Tasteninstrumente.

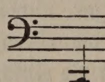
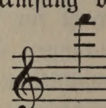
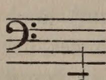
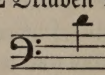
Von den Streich- und Blasinstrumenten unterscheiden sich die Tasteninstrumente ganz wesentlich durch ihren ungleich komplizierteren Mechanismus, durch ihren von keiner anderen Instrumentengattung erreichten Tonumfang und durch das Verhältnis des Spielers zur Hervorbringung resp. zur ästhetischen Qualität des Tones. Während jedes der vorbeschriebenen Streich- oder Blasinstrumente auf ein bestimmtes Teilgebiet des musikalischen Tonbereichs beschränkt war, vereinigen die großen und vollkommenen Tasteninstrumente alle Tonlagen in sich; während aber der Spieler auf den ersteren durch entsprechende Kunstgriffe erst die verschiedenen Töne gewissermaßen selbst erzeugen muß, dafür aber auch einen meist

weitgehenden Einfluß auf die Reinheit der Intonation und die Qualität des Tones nehmen kann, vermag der Spieler auf dem Tasteninstrument nur mechanisch die bereits im Instrument (in abgestimmten Pfeifen, Zungen oder Saiten) fertig vorbereiteten, in der Intonation während des Spiels nicht mehr veränderlichen Töne zum Erklingen zu bringen; deren Qualität aber entzieht sich seiner Einwirkung teils vollständig, teils bis zu einem erheblichen Grade.

Die Tasteninstrumente stellen dem Spieler von der Baßregion bis zu den höchsten Diskantlagen reichende lückenlose chromatische Tonreihen zur Verfügung, sind bezüglich der Beweglichkeit den meisten, hinsichtlich der Fähigkeit des mehrstimmigen Spieles und der gleichzeitigen Ausführung von Melodie und Begleitung dagegen allen anderen Instrumenten überlegen. Die Technik der Tasteninstrumente ist eine so komplizierte, daß es bei ihnen mehr als bei anderen Instrumenten erforderlich ist, sich selbst einigermaßen mit der Spielweise praktisch vertraut zu machen, wenn man hand- und klanggerecht für dieselben schreiben will. Da hier mit kurzen Andeutungen über die Technik gar nichts erreicht wäre, eine ausführliche Darlegung aber die Grenzen dieses Werkchens überschritte, sei der Schüler auf die einschlägigen Spezialwerke, d. h. auf die in Unzahl vorhandenen Schulen für die betreffenden Instrumente verwiesen.

Für die Zwecke des vorliegenden Werkchens kommt das Klavier (auch Flügel oder Pianoforte genannt) samt seinen Vettern, dem Pianino und dem veralteten Tafelklavier, überhaupt nicht in Betracht; dagegen spielt die Orgel in der Kirchenmusik eine so wichtige Rolle, daß wir ihr und dem ihr zeitweilig als (freilich recht unzulänglicher) Ersatz dienenden Harmonium wenigstens eine kurze allgemeine Charakteristik widmen müssen.

1. Die Orgel.*)

Bei der Orgel entsteht der Ton bekanntlich dadurch, daß man mittels eigens konstruierter (durch eine oder mehrere Personen oder auch wohl durch eine Maschine in Thätigkeit versetzter) Blasebälge atmosphärische Luft in größere Windbehältnisse treibt, aus denen sie dann in damit in Verbindung stehende, abgestimmte Pfeifen von Holz oder Metall (Zinn) geleitet und dort zum Erklingen gebracht wird. Die den Zugang der in den Windkästen angesammelten Luft zu den einzelnen Pfeifen absperrenden Ventile können von dem Spieler je nach Wunsch durch Niederdrücken oder Loslassen der mit den einzelnen Pfeifen resp. deren Sperrventilen in Verbindung stehenden Tasten der auf dem (entweder vorn in das Instrument eingebauten oder abgesondert aufgestellten) Spieltisch angebrachten Tastatur geöffnet oder geschlossen werden. Das Ganze der Tastatur zerfällt in eine der (hier als bekannt vorausgesetzten) Pianoforte-Klaviatur ganz gleichgeartete Manual-Klaviatur in der Regel mit dem Umfang von $4^1/_2$ Oktaven (von  chromatisch bis ), welche der Spieler mit den Händen behandelt, und einer für die Füße bestimmten, daher entsprechend größeren Pedal-Klaviatur mit dem Umfang von 2 Oktaven und einer Sekunde (von  chromatisch bis ).**)

*) Schubert, F. L. Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte u. Behandlung. 3. Aufl. bearb. v. Dr. Rud. Schwartz. ℳ 1,20 — Brähmig, B., Organisten-Schule. 3 H. à ℳ 3,60 — Brandt, A., Orgelschule. 2 H. à ℳ 3,30.

**) Bei manchen ganz alten Orgeln sind die Tasten des Pedals nicht chromatisch geordnet. Auf Einzelheiten der betreffenden Abweichungen kann hier nicht eingegangen werden.

Kleine Orgeln begnügen sich mit einer Manual-Klaviatur; größere Instrumente enthalten zwei oder drei treppenförmig übereinander gebaute Manuale, welche sowohl ganz unabhängig von einander, wie auch in beliebiger Verbindung mit einander gebraucht werden können. Um der Orgel eine größere Mannigfaltigkeit der Klangwirkungen zu ermöglichen, baut man in sie ein: Pfeifen von mehr oder minder abweichender Konstruktion (gedeckte oder offene Pfeifen mit enger oder weiterer Mensur rc.). Jede solche Reihe gleichgearteter Pfeifen, welche entweder dem ganzen Umfang des Manuals oder Pedals oder nur einem Teil des ersteren entspricht, heißt ein Register (auch: klingende Stimme). Besondere am Spieltisch angebrachte, vom Spieler leicht zu handhabende Züge (Registerzüge) ermöglichen es, je nach Wunsch einzelne oder mehrere dieser Register mit der Tastatur in Verbindung zu setzen. Die Verteilung der verschiedenen Register auf die verschiedenen Klaviaturen, ja selbst die Namen und der Klangcharakter der einzelnen Register zeigen bei den verschiedenen Instrumenten so erhebliche Abweichungen, daß bestimmte Regeln hierfür nicht gegeben werden können und der Spieler das ihm jeweilig unterstellte Instrument erst in seiner besonderen Einrichtung kennen lernen muß, bevor er es wirksam verwenden kann. Aus eben diesem Grunde wird bei Orgelwerken die Registrierung, d. h. die besondere Abwechselung und Mischung der Register, entweder gar nicht oder nur in allgemeinen Umrissen vorgezeichnet (sie bleibt der dem Instrument angepaßten Einsicht des Spielers überlassen). Im allgemeinen ist jedoch folgendes feststehend: Mit dem Pedal sind eine Reihe spezifischer Baßregister verbunden; mit der ersten (dem Spieler zunächst liegenden) Manual-Klaviatur korrespondieren die stärksten, klangreichsten Register des Instruments; das zweite Manual steht mit einer Reihe schwächerer oder besonders charakteristischer Stimmen

oder Register in Verbindung und das dritte Manual (Echowerk) umfaßt die schwächsten Register. Je nach der Vollkommenheit und Größe des Instruments sind außer den erwähnten Registerzügen noch eine Reihe Hilfsregister vorhanden, welche dazu dienen, die verschiedenen Manuale oder Manual und Pedal mit einander zu verbinden (Koppeln), oder die Mischung verschiedener Registergruppen zu erleichtern oder das allgemeine An- und Abschwellen der Tonstärke zu bewirken ꝛc. Da manche Register sich als Verdoppelungen der intonierten Tonreihen in der höheren oder tieferen Oktave ꝛc. qualifizieren, so ergiebt sich daraus, daß durch sie der oben angeführte scheinbare Umfang des Instruments nach oben und unten eine entsprechende Erweiterung erfährt. Auf Einzelheiten kann hier nicht näher eingegangen werden. Die gegebenen Andeutungen werden aber genügen, um dem angehenden Instrumentator bei Heranziehung der Orgel folgendes zu vergegenwärtigen:

Im Gegensatz zu den Streich- und Blasinstrumenten, bei denen das Aushalten eines Tones oder die Dauer einer gebunden gespielten Phrase durch die Länge des verfügbaren Bogenstrichs oder die Dauer des menschlichen Atems begrenzt ist, kann auf der Orgel das Aushalten eines Tones oder Akkordes, oder das ununterbrochene Legato einer Tonreihe unbegrenzt verlängert werden.

Der bei allen anderen Instrumenten beständig in den Willen des Spielers gegebenen Veränderung der dynamischen Abstufung des Tones steht auf der Orgel die starre Gleichmäßigkeit und Unveränderlichkeit des einmal erklingenden Tones gegenüber.*)

*) Die oben erwähnten Schwellvorrichtungen, die überdies bei kleinen Orgeln zumeist ganz fehlen, geben nur einen sehr unvollkommenen Ersatz für die Fähigkeit des Crescendierens und Descrescendierens der anderen Instrumente.

Dynamische Accente, das Hervorheben einer einzelnen oder mehrerer gleichgearteter Stimmen, eine ausdrucksvolle Nuancierung einer Kantilene sind auf der Orgel nicht möglich, und können nur auf Umwegen durch entsprechende Registeraufzüge einigermaßen nachgeahmt werden.

Der rasch wechselnde Ausdruck individueller Leidenschaft ist der Orgel um ihrer technischen Wesenheit willen versagt; ihr eigentliches Gebot ist der Ausdruck der objektivierten, in sich beharrenden Stimmung, insbesondere des entleidenschaftlichten religiösen Empfindens. Würde und Ernst sind ihre hervorstechendsten Eigenschaften; der strenge, gebundene Stil ist die ihr zusagendste Satzweise.

In ihrer praktischen Anwendung kann die Orgel als selbständiges Soloinstrument, als Begleitungsinstrument zum Solo- und Chorgesang wie zu Solovorträgen auf anderen Instrumenten und schließlich als Füllinstrument im Verein mit anderen Gruppen von Instrumenten in Betracht kommen.

Die Orgel als konzertierendes Soloinstrument interessiert uns hier nicht. Bezüglich ihrer Benutzung als Begleitungsinstrument beim ein- oder mehrstimmigen Gesang sei nur bemerkt, daß der Spieler hier bei der Wahl der Register sorgsam darauf Bedacht nehmen muß, daß er die Singstimme nicht übertönt und daß der Charakter der verwandten Register sich thunlichst dem durch den Gesangtext bedingten Ausdrucke anschmiegt. Die für uns hier wichtigste Form der Anwendung der Orgel ist ihre Benutzung als Füllinstrument bei größeren oder kleineren Orchestern, sei es zu reiner Instrumentalmusik oder zur Gesangsbegleitung in der Kirche. Hier wächst ihre Bedeutung mit der Verringerung der dem Dirigenten sonsthin noch zur Verfügung stehenden instrumentalen Kräfte. Je kleiner das selbständige oder begleitende Orchester, desto mehr

fällt der Orgel die Aufgabe zu, Fehlendes zu ergänzen, Lücken der Harmonie auszufüllen, kurz, überall füllend und klanglich abrundend einzugreifen.

Entsprechend veränderte (vollere oder dürftigere) Registrierung, Hinzunehmen oder Weglassen dieser oder jener fehlenden oder besetzten wichtigen Orchesterstimme ꝛc. sind die Hilfsmittel, deren sich der einsichtige (NB. mit der Partitur vertraute) Organist für diese Zwecke bedient. Während also der Orchesterspieler sich schlicht an seine Auflegstimme hält, wird der gewiegte Organist seine Orgelstimme nur als eine Art roher Skizze ansehen, deren besondere Art der Ausführung erst von den gerade gegebenen Umständen abhängt. Bei älteren Musikwerken fehlt sogar in der Regel eine im voraus ausgearbeitete Orgelstimme ganz; an ihre Stelle tritt die Generalbaßstimme, d. i. eine mit die Harmoniefolge andeutenden Ziffern versehene Baßstimme, deren harmonische Vervollständigung erst dem Organisten obliegt. Das Generalbaßspielen*) setzt natürlich eine genaue Kenntnis und mühelose Beherrschung der Regeln der Harmonielehre voraus.

2. Das Harmonium.**)

Das Harmonium ist gewissermaßen als ein bescheideneren Bedürfnissen und Verhältnissen (in Schulen und häuslichen Kreisen) angepaßter Ersatz für die Orgel anzusehen. An die Stelle der tongebenden Pfeifen sind abgestimmte Metallzungen getreten, die Zahl der verschiedenen Register oder Stimmen (hier „Spiele“ genannt) ist vermindert, die Zahl der Manualklaviaturen

*) Laaser, C. A., Generalbaßlehre in Tabellenform. ℳ 1,20 — Widmann, B., Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre, in systematischer, gedrängter Darstellung geordnet, teilweise mit Übungen. 5. Aufl. ℳ 1,60 — Widmann, B., Generalbaß-Übungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre. 5. Aufl. ℳ 2,25.

**) Wohlfahrt, H., op. 97. Anleitung zum Harmoniumspiel, für Klavierspieler zum Selbstunterricht. 4. Aufl. ℳ 2,25 — Schulz, L., Harmoniumalbum. Samlg. von Chorälen, Liedern, Melodien, älteren u. neueren Vortragsstücken. 3 H. à ℳ 1,50.

ist auf eine, höchstens zwei reduziert und die Pedalklaviatur fehlt bei kleineren Instrumenten ganz; an Stelle der letzteren treten für die Füße zwei Hebel, mittels deren der Spieler dem Instrument selbst den erforderlichen Wind zuführt. Wenn eine Pedalklaviatur vorhanden ist, bedarf es natürlich einer zweiten Person zur Bedienung der Bälge. Der Ton des Harmoniums ist gegen den der Orgel bedeutend kleiner, schwächer, weicher, um nicht zu sagen weichlicher. Die Spieltechnik ist dieselbe wie bei der Orgel; der gebundene Stil ist auch hier der naturgemäßeste.

4. Die Schlaginstrumente.*)

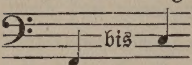
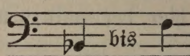
Die Schlaginstrumente sind die primitivsten der in der modernen Orchestermusik verwendeten Tonwerkzeuge. Die meisten von ihnen geben überhaupt keinen musikalisch meßbaren Ton, sondern nur ein Geräusch von sich. Sie dienen daher in der Hauptsache nur zur Verstärkung des Rhythmus. Die meisten der hierher gehörigen Instrumente (große und kleine Trommel, Triangel, Becken, Tamtam ꝛc.) kommen für die Zwecke vorliegenden Werkchens überhaupt nicht in Betracht; der Kirchenmusik sind sie ganz fremd.

Die einzigen Schlaginstrumente, welche musikalisch meßbare Töne hervorbringen, nicht lediglich als rhythmusverstärkend benutzt werden und auch in der Kirchenmusik Verwendung finden, sind

1. die Pauken (ital.: Timpani, franz.: Timballes).

Die Pauken (gewöhnlich paarweise, in besonderen Fällen auch zu dreien oder mehrfach vertreten) bestehen aus einem

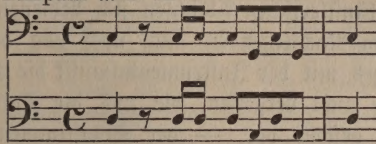
*) Deutsch, A., Pauken-Schule (Timpani), zum Selbstunterricht geeignet. Mit zahlreichen Abbildungen u. Notenbeispielen, sowie einer Sammlung der wichtigsten u. schwierigsten Orchesterstellen aus Opern u. Konzertwerken. ℳ 2.25. — Ders., Trommel-Schule. ℳ 2.25. — Ders., Große Trommel- u. Becken-Schule nebst Anleitung zum Triangel, Tambourin- u. Tamtamschlagen. ℳ 2.25. — Hertel, J., op. 60. Xylophon-Schule. 3. Aufl. ℳ 2.25.

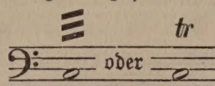
halbkugelartigen Metallkeſſel, über deſſen offene Seite ein Kalbfell geſpannt iſt, das mittels am Keſſelrande angebrachter Wirbel auf die gewünſchte Tonhöhe eingeſtimmt und mit (hölzernen) Schlegeln beſpielt wird, deren Köpfe entweder nur aus Holz beſtehen, oder mit Schwamm oder Filz überzogen ſind, je nachdem man dem Inſtrument einen härteren oder weicheren Klang entlocken will. Von den beiden im Orcheſter in der Regel vertretenen Pauken iſt die eine etwas größer als die andere gebaut. Die größere kann im Tonbereich von , die kleinere von  in alle chromatiſchen Zwiſchentöne geſtimmt werden. In der Regel werden die beiden Pauken auf die beiden wichtigſten Töne der Tonart des Stückes, auf Tonica und Dominante (in C dur alſo z. B. auf c und g), eingeſtimmt; indes ſteht es dem Komponiſten natürlich frei, für die Pauken auch andere Stimmungen vorzuſchreiben, wenn er dafür beſondere Gründe zu haben glaubt. Wünſcht der Komponiſt oder Inſtrumentator, daß die Pauken im Laufe eines Stückes ihre Stimmung verändern, ſo muß er dem Pauker durch eine größere Anzahl Pauſen die Möglichkeit gewähren, die etwas umſtändliche Manipulation des Umſtimmens vorzunehmen. Bei den modernen Maſchinenpauken iſt dieſes Umſtimmen zwar mittels eines beſonderen Mechanismus leichter und raſcher ausführbar; allein derartige Inſtrumente trifft man nur in großen Konzertorcheſtern an; es empfiehlt ſich daher, mit ihren Vorzügen bei kleineren Kapellen zunächſt nicht zu rechnen. Die Stellen, an denen der Pauker die Stimmung ändern ſoll, werden in Partitur und Auflegſtimmen durch muta in x y (ſtimme um in x y) angedeutet, während zu Anfang der Stimme die erſte Stimmung der beiden Pauken ebenfalls beſonders angezeigt wird. Heutzutage ſchreibt man die Noten für die Pauke in

richtiger Tonhöhe nieder; in älteren Partituren sind die Pauken dagegen fast stets nur in C dur notiert, während die wirkliche Stimmung entsprechend angedeutet wurde, z. B.:

Timpani in D A.

Schreibart:
Klang:



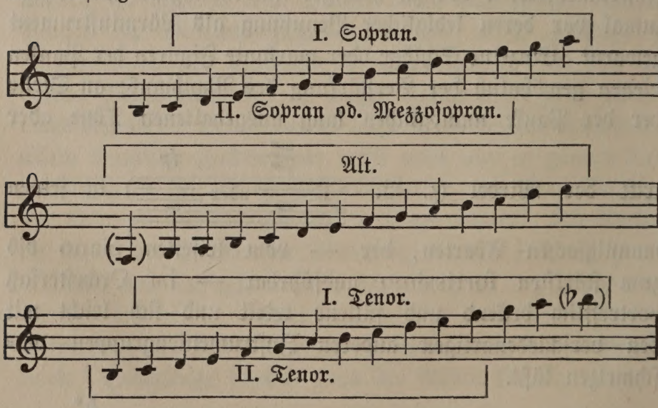
Die Paukentöne der Harmonie des Tonstückes anzupassen, muß der Einsicht des Komponisten oder Instrumentators überlassen bleiben; am besten und klangvollsten ist es stets, sie als Grundtöne oder Quinten aufzufassen; doch können sie auch gelegentlich Terzbedeutung annehmen; am wenigsten empfiehlt es sich, ihnen ein dissonierendes Intervall zu übertragen, da dessen Auflösung in der Regel nicht möglich ist. Das scheinbar so primitive Instrument gestattet in der Hand des intelligenten Musikers eine vielseitige und effektvolle Verwertung. Besonders sei der Anfänger in der Kunst des Instrumentierens vor zu häufiger Anwendung der Pauke und zumal vor deren lediglicher Benutzung als Lärminstrument gewarnt. Einzelne Schläge oder markante Figuren der Pauken dienen gewöhnlich der Verstärkung des Rhythmus; an Stelle der der Pauke unmöglichen lang ausgehaltenen Töne aber tritt der Wirbel (z. B. 

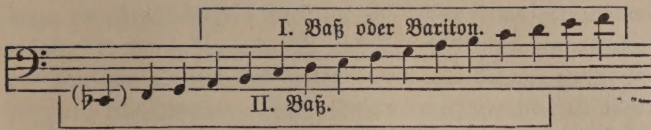
) in seinen mannigfachen Abarten, der — vom leisesten piano bis zum stärksten fortissimo ausführbar — im Orchestersatz vortrefflich deckend und füllend wirkt und sich leicht mit den verschiedenartigen anderen Instrumentengruppen verschmelzen läßt.

5. Die Singstimmen.

Bei unserer allgemeinen Betrachtung der Tonwerkzeuge, deren der Komponist oder Instrumentator zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten sich bedienen kann, dürfen wir, weil im Nachstehenden auch noch von der Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik die Rede sein soll, jener Organe nicht vergessen, die uns die Natur selbst zur Verfügung gestellt hat, — der Singstimmen. Für die Zwecke des vorliegenden Werkchens werden die folgenden kurzen Bemerkungen genügen:

Man unterscheidet der Tonlage nach: Frauen- (oder Kinder-)stimmen und Männerstimmen, deren jede Gruppe wieder in hohe und tiefe eingeteilt werden. Die hohen Frauen- (oder Kinder-)stimmen heißen Sopran, die tiefen Alt; eine Zwischenstufe zwischen beiden nennt man Mezzosopran. Die hohen Männerstimmen heißen Tenor, die tiefen Baß; zwischen beiden vermittelt der Bariton. Für den Chorsatz nimmt man für die einzelnen Stimmgattungen folgenden Tonumfang an:





Die vorstehende kleine Tabelle zeigt den Maximalumfang, den man im Chor von den einzelnen Stimmen verlangen darf, und sie deutet zugleich an, wie innerhalb der einzelnen Stimmgattungen wieder noch besondere Unterschiede zwischen hohen und tieferen Stimmen gemacht werden. Bezüglich der Notierung für Tenor ist zu bemerken, daß, wenn die Noten für ihn im Violinschlüssel geschrieben werden, sie dann um eine Oktave höher als ihr wirklicher Klang aufgezeichnet werden (die ältere Schreibweise für Tenor bedient sich des Tenorschlüssels und notiert die Töne in der richtigen Tonhöhe). Daß im Frauen- oder Kinderchor nur Sopran- oder Altstimmen, im Männerchor nur Tenöre und Bässe, im gemischten Chor aber alle vier Stimmgattungen zur Verwendung kommen, darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Selbstverständlich muß der Anfänger in der Kunst des Instrumentierens die klanglichen Eigentümlichkeiten der einzelnen Stimmgattungen ebenso sorgfältig studieren, wie die besonderen Eigenschaften der Instrumente; denn es ist nicht genug, daß ein Chorsatz musikalisch korrekt gearbeitet, daß er in den einzelnen Stimmen singbar gesetzt ist, er muß auch in seinem Zusammenklang das Ohr befriedigen, er muß eine schöne und zugleich ausdrucksgerechte Klangfarbe besitzen und diese letztere muß wiederum zu der etwa vorhandenen Begleitung in einem sinngemäßen Verhältnis stehen. Fleißiges Zuhören und Mitsingen in guten Chorvereinen wird dem Anfänger hier besser als eine umständliche Anleitung die rechten Fingerzeige zur wirksamen Chorbehandlung geben.

Zweiter Teil.

Anleitung zur Instrumentierung von Chorälen und Chorliedern.

Während der erste Teil dieses Büchleins sich lediglich mit den zur Darstellung musikalischer Ideen vorhandenen Organen, d. h. mit den musikalischen Instrumenten, befaßte und das Wissenswerteste über deren Tonumfang, Klangcharakter und technische Leistungsfähigkeit beibrachte, sollen die beiden folgenden Abschnitte die praktische Anwendung der im ersten Teil gewonnenen Instrumentenkenntnis behandeln, und zwar soll im zweiten Abschnitt gezeigt werden, wie man zu Werke geht, wenn man mehrstimmige Gesangssätze durch Instrumente allein darstellen, den Vokalsatz in einen reinen Instrumentalsatz umwandeln will, wogegen der dritte Abschnitt einiges über das Zusammenwirken der Instrumente mit den Singstimmen, über das Begleiten des Gesanges durch Instrumente, sagen soll.

Der frei schaffende Künstler wird sich bei der Instrumentierung eines eben entworfenen Musiksatzes (sofern er dabei nicht bereits eine besondere Art der praktischen Ausführung in Umrissen vorgesehen hat) zunächst zu fragen haben, welche Instrumente der ihm im Geiste vorschwebenden Wirkung

bezw. dem beabsichtigten Ausdruck am besten zu entsprechen vermögen; er wird darnach erst aus der Fülle der vorhandenen musikalischen Organe die seiner besonderen Absicht zweckdienlichsten Instrumente oder Instrumentezusammenstellungen (großes oder kleines Symphonieorchester, Streichorchester allein, Blechmusik ꝛc.) auswählen. Je besser er die verschiedenen Instrumente in besonderen Vorstudien kennen und anwenden gelernt hat, desto richtiger wird seine Wahl ausfallen. Der musikalische Gedanke ist hier das Bestimmende, die besondere Zusammensetzung des Orchesters das durch jenen Bedingte.

Gerade umgekehrt wird sich der Verlauf der Arbeit in den meisten Fällen bei denjenigen angehenden Instrumentationskünstlern gestalten, für welche diese Anleitung in erster Linie bestimmt ist. Der Kantor einer kleinen Landgemeinde, der zur Messe oder einer sonstigen Kirchenmusik eine Instrumentalbegleitung zu beschaffen hat, der Vereinsdirigent, der eine für größere Verhältnisse berechnete Partitur den ihm verfügbaren bescheidenen Kräften anpassen muß, der Führer einer kleinen ständigen oder für einen besonderen Zweck (z. B. für ein Ständchen, eine Begräbnismusik ꝛc.) zusammengestellten Kapelle, der die geeigneten Vortragsstücke besorgen resp. arrangieren soll, — sie alle schalten nicht als frei schaffende Künstler im Reiche der Phantasie, sondern müssen ihnen gestellte bestimmte Aufgaben mit den jeweilig gegebenen (nicht von ihrer Wahl abhängenden) Hilfsmitteln ausführen lernen. Die äußeren Darstellungsmittel, die Zusammensetzung der Kapelle, sind also hier zumeist das Bestimmende, dem sich die Einrichtung der Musikstücke anpassen muß, ja das nicht selten die Wahl der Stücke selbst mit bedingt; denn nehmen wir z. B. an, daß für einen besonderen Fall nur ein Hornquartett zur Verfügung stände, so leuchtet es ohne Weiteres ein, daß bei der Auswahl

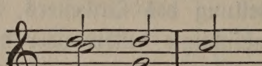
nur solche Musikstücke berücksichtigt werden dürften, welche mit diesen vier Instrumenten verständlich und brauchbar dargestellt werden könnten.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Büchleins sein, für alle nur erdenklichen Möglichkeiten der musikalischen Praxis spezielle Anleitungen zu bieten. Aber indem es an einer Reihe konkreter Fälle zeigt, wie man Gesangsstücke, seien es nun Choräle oder andere geistliche oder weltliche Chorgesänge, für gewisse, in der Praxis oft vorkommende kleine oder größere Instrumentengruppen oder Orchesterbesetzungen überträgt, will es den angehenden Instrumentationskünstler befähigen, daraus selbst die Regeln zu abstrahieren, nach denen er in ähnlichen oder abweichenden Fällen zu Werke zu gehen hat.

Die Übertragung eines Chorsatzes für Instrumente allein gestaltet sich in gewissem Sinne um so leichter, je vielstimmiger das verfügbare Orchester besetzt ist. Die Arbeit ist, wenn es sich nur um die rein mechanische Übertragung und nicht um besondere Instrumentationsfeinheiten handelt, eigentlich schon ein gut Stück gefördert, wenn der Instrumentierende sich klar macht, wie die verfügbaren Instrumente im allgemeinen auf die verschiedenen Stimmen des Chorsatzes zu verteilen seien. Legen wir der Einteilung die vier Stimmen des gemischten Chores zu Grunde, so macht die Verteilung der Streichinstrumente die wenigste Schwierigkeit: Der Sopran wird von der ersten Violine, der Alt von der zweiten Violine, der Tenor von der Bratsche und der Baß von Violoncell und Kontrabaß übernommen. Die im ersten Teil nachgewiesenen Blasinstrumente ließen sich etwa wie folgt gruppieren: Von den Holzblasinstrumenten werden Piccoloflöte, Es- oder As-Klarinette und die erste große Flöte den Sopran in der höheren Oktave darstellen, während die ersten Stimmen der Hoboen, C-, B- oder A-Klarinetten den Sopran in nor-

maler Lage darstellen; die zweite Stimme der Hoboen sowie der C-, B- oder A-Klarinetten und das englisch Horn werden den Alt übernehmen, den die zweite große Flöte in der höheren Oktave verdoppelt; dem Tenor fallen die eventuelle dritte Klarinette, und das erste Fagott zu; die Baßklarinette wird sich bald dem Tenor, bald dem Baß anzuschließen haben, während der Baß sich auf 2. Fagott und Kontrafagott stützt. Von den Blechinstrumenten gehören die Alttrompete, das Es-Kornett und die ersten Stimmen der Trompeten und Cornets à pistons dem Sopran an, während die zweiten Stimmen der letztern in Gemeinschaft mit Altkornett und Baßtrompete und Althorn den Altpart ausführen; die Hörner werden je nach Bedarf bald den Alt, bald den Tenor unterstützen; die Verwendung der Posaunen ist schon durch ihre besondere Charakterisierung als Alt-, Tenor- und Baßposaune nahegelegt; Tenorhorn und Baßflügelhorn gehören der Tenorlage an, der Baryton wird seltener dem Tenor, zumeist dem Baß zuzuteilen sein, während die Tuben stets dem Baß zugesellt werden.

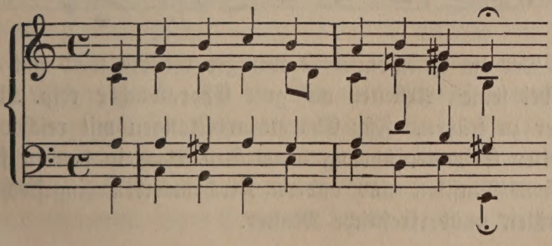
Selbstverständlich erleidet diese ganz generelle Gruppierung in der Praxis viele Ausnahmen, die teils durch die besondere Zusammenstellung des Orchesters, teils durch die im einzelnen Fall beabsichtigte hellere oder dunklere Klangfarbe des Gesamtklanges bedingt werden. Oktavenverdoppelungen einzelner Stimmen des Vokalsatzes sind nicht nur zulässig, sondern sogar zur Erzielung eines größeren orchestralen Vollklanges geboten; man wird aber wohl darauf zu achten haben, daß dabei entstehende Quintenparallelen zwischen zwei Stimmen als den Regeln des reinen Satzes zuwiderlaufend vermieden werden; auch die Verdoppelung der Leittöne wird besondere Vorsicht erheischen. Bei den vielfachen Verdoppelungen der Stimmen ist darauf Bedacht zu nehmen, daß

dieselben gegen einander in der Klangstärke wohl abgewogen und ausgeglichen sind; die Melodie und der Baß dürfen allenfalls etwas stärker instrumentiert werden; die Mittelstimmen aber dürfen nicht aufdringlich hervortreten, wenn sie nicht eine melodisch wichtigere Stelle vorzutragen haben. Bei den Blechinstrumenten ist hier zunächst mit den modernen Ventilinstrumenten gerechnet; ist der Arrangeur aber auf die alten Naturinstrumente angewiesen, so muß die Wahl der Stimmung resp. der Stimmungen der Instrumente so getroffen werden, daß diese mit ihren Naturtönen dem Gang der Harmonie möglichst gut folgen können; wo Pausen (wegen Fehlens der Naturtöne) eingeschaltet werden müssen, richte man es so ein, daß durch das Pausieren nicht ein musikalischer Gedanke störend zerstückelt wird. Klanglich besonders hervorstechende Instrumentenpaare (z. B. Trompeten) führe man so, daß ihre Stimmen an und für sich einen wohlklingenden zweistimmigen Satz ohne zu sehr gehäufte Dissonanzen ergeben. Enge Intervalle klingen in hoher Lage bei grellfarbigen Instrumenten (z. B. Trompeten) schriller als bei weicher intonierten Instrumenten (z. B. den Hörnern). Das Abspringen von dissonierenden Tönen ist zu vermeiden, z. B.: Hörner. . Bei Chorälen wird man in der Regel die einmal herangezogenen Instrumente ohne Unterbrechung beschäftigen; bei anderen Chorliedern mit mannigfacher nuanciertem Vortrag wird man namentlich die klangstärksten Blechinstrumente sich nur für die Fortestellen aufsparen. Etwa mitwirkende Pauken werden in der Regel in Tonica und Dominante der Tonart des betreffenden Tonsatzes gestimmt und greifen nur sparsam ein, niemals aber

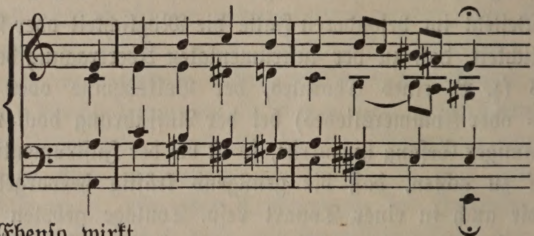
auf dissonierenden Akkorden, wenn sie nicht auch bei der Auflösung mitzuwirken vermögen.

Besteht im besonderen Falle die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit, daß zu der instrumentalen Übertragung des Gesanges (z. B. eines Chorales, der Volkshymne oder eines Volks- oder Kommersliedes) bei der Aufführung doch wieder einstimmiger Gesang hinzutritt, so ist bei der Instrumentierung darauf zu achten, daß die genügend kräftig hervorgehobene Melodie auch in einer Tonart resp. Tonlage geboten wird, welche ein allgemeines Mitsingen ermöglicht; bei Chorälen halte man sich an die in guten Choralbüchern gegebenen Tonarten. Bei der Übertragung mehrstimmiger Chorlieder muß selbstverständlich die Harmonisierung des Originals streng beibehalten werden. Bei erst zu harmonisierenden Volksweisen oder Choralmelodien hüte man sich vor Künsteleien; namentlich Volkslieder erheischen eine möglichst schlichte und leichtfaßliche Harmonisierung; Choräle sind zwar harmonisch und modulatorisch reicher auszustatten, indeß muß auch hier alle Überladung vermieden werden. Diatonische Fortschreitungen sind gehäuften chromatischen Gängen in Chorälen stets vorzuziehen; ebenso ist ein Überwuchern von Vorhalten unschön.

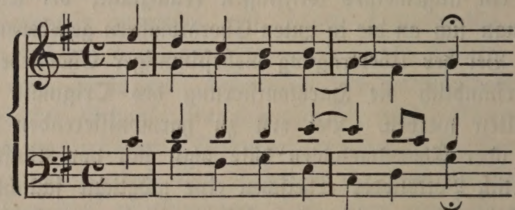
So ist z. B.:



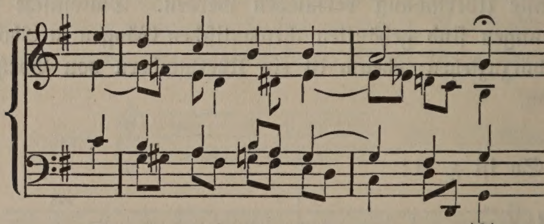
jedenfalls der weichlichen Harmonisierung in folgendem Beispiel vorzuziehen:



Ebenso wirkt



ungleich kerniger als die schleichende, gewundene Führung der drei Begleitstimmen in folgendem Beispiel:



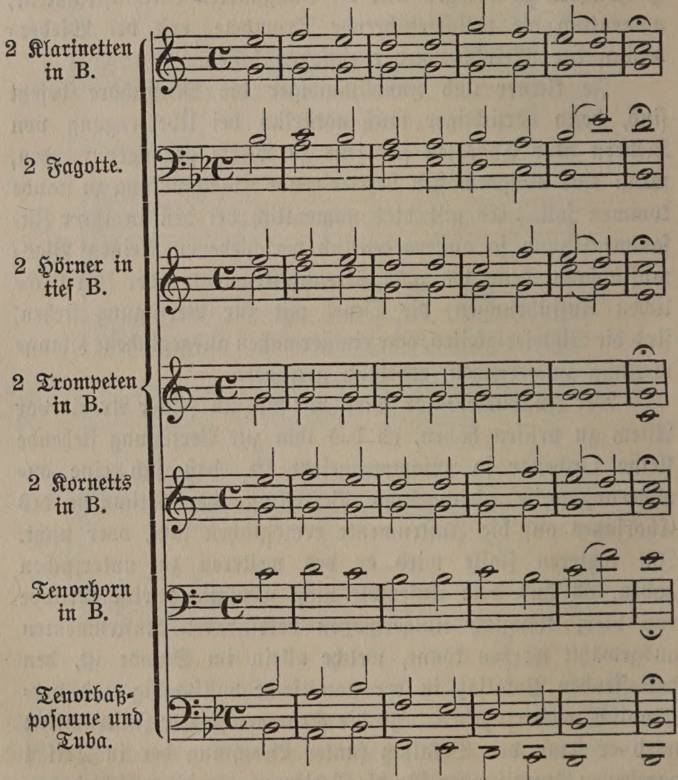
Der im Harmonisieren weniger Geübte wird gut thun, sich bei seinen Arbeiten auf gute Choralbücher resp. Liederbücher zu stützen. Für Choralbearbeitungen mit reicher entwickelter Stimmenführung bietet Seb. Bach in den in seinen Passions-Musiken und andern Kirchenwerken eingeflochtenen Chorälen unübertreffliche Muster.

Sollen die an manchen Orten bei Chorälen immer noch üblichen Zwischenspiele auch in der Orchesterierung berücksichtigt werden, so wird man diese, falls die Orgel mitwirkt, der Orgel allein überlassen, andernfalls aber den weicheren Holzbläsern übertragen und die klangstarken Blechinstrumente, namentlich die melodieführende Trompete, erst bei Wiederbeginn der Melodie wieder einsetzen lassen.

Je kleiner und unvollständiger die Musikchöre besetzt sind, desto vorsichtiger muß natürlich bei Übertragung von Liedern oder Chorälen für jene zu Werke gegangen werden, wenn eine einigermaßen befriedigende Klangwirkung zu stande kommen soll. Es gilt dies namentlich bei den in ihrer Zusammensetzung so außerordentlich verschiedenen kleinen Blasmusikchören, denn wo noch Streichinstrumente oder (bei kirchlichen Aufführungen) die Orgel mit zur Verfügung stehen, sind die Schwierigkeiten, eine einigermaßen ausgeglichene Klangwirkung zu erreichen, erheblich geringere.

Der Instrumentator wird vor Beginn seiner Arbeit vor Allem zu prüfen haben, ob das ihm zur Verfügung stehende kleine Orchester so zusammengesetzt ist, daß sich eine annäherungsweise gleichmäßige Verteilung der Stimmen des Chorsatzes auf die Instrumente ermöglichen läßt, oder nicht. Im letzteren Falle wird er des weiteren zu untersuchen haben, ob aus dem Ensemble nicht wenigstens eine Gruppe von vier, klanglich einigermaßen vereinbaren Instrumenten ausgewählt werden könne, welche allein im Stande ist, den betreffenden Vokalsatz in der Hauptsache vollständig und verständlich wiederzugeben. In die Stimmen dieser Instrumente wird er dann den Vokalsatz (unter Beachtung der in Teil I gegebenen Anweisungen für die Notierung für die verschiedenen Instrumente) zunächst eintragen und hiernach erst die noch übrigen Instrumente seines Orchesters so zur Verdoppelung der

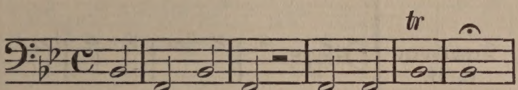
vier Stimmen heranziehen, daß keine derselben zu ungunsten anderer ungebührlich hervortritt. So ist z. B. in der nachstehenden 13stimmigen Bearbeitung des Chorals „Die Tugend wird durch" rc.



der Satz so eingerichtet, daß Klarinetten und Fagotte eine vollständige Harmonie darstellen; gleichzeitig geben aber ihrer=

seits die zwei Kornetts, das Tenorhorn und die Posaune ebenfalls eine selbständig ausführbare Darstellung des Chorsatzes. Beide Gruppen sind zusammen ausführbar; im vollen Ensemble (oder bei Besetzung der Blechinstrumente allein) verdoppelt ferner das erste Horn die Melodie in der tieferen Oktave, während das zweite Horn und die Trompeten die Mittelstimmen verstärken, die Tuba aber dem Baß mehr Fülle giebt. Ständen noch zwei Flöten zur Verfügung, so würden diese die Klarinettenstimmen in der höheren Oktave verdoppeln. Bei so schlichter Harmoniefolge wie wir hier könnten auch die Pauken zur Mitwirkung herangezogen werden, etwa so:

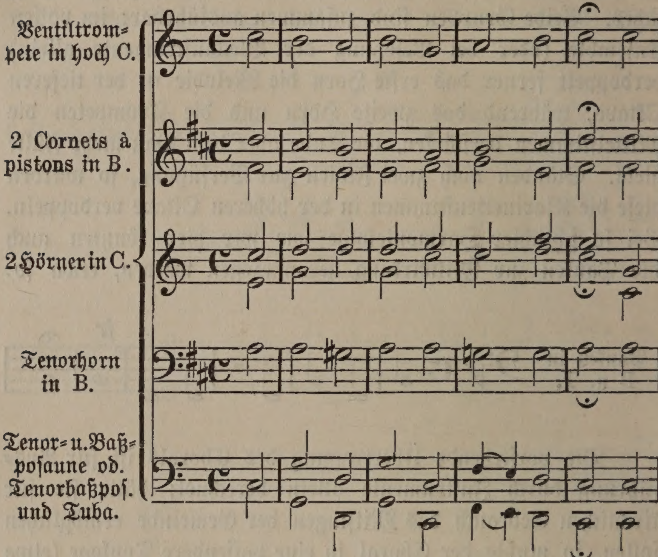
Pauken in B u. T.



Die vorstehende Übertragung des Chorals ist für Ausführung durch Instrumente allein berechnet; hätte sie für kirchlichen Gebrauch das Mitsingen der Gemeinde ermöglichen sollen, so mußte der Choral in eine passendere Tonlage (etwa um eine kleine Terz tiefer, von B dur nach G dur) transponiert werden, was eventuell eine Änderung der Tubastimme (wenn z. B. nur eine F- statt einer B-Tuba zur Verfügung stand) bedingt hätte. Auch wäre zu erwägen gewesen, ob nicht etwa, um die Gemeinde sicherer im Tone zu halten, die Melodie noch durch eine der beiden Trompeten hätte verstärkt werden sollen.

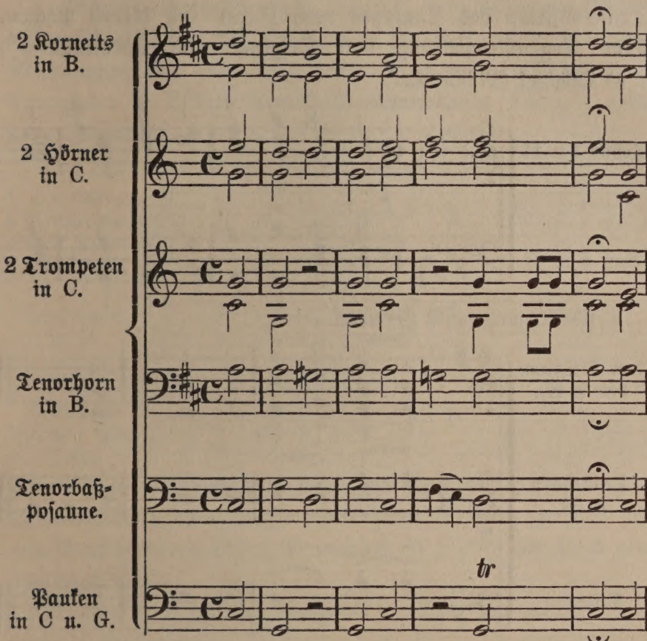
Nicht immer ist es rätlich, den Original-Chorsatz schlankweg und ausschließlich der Instrumentation zu Grunde zu legen; es wird vielmehr nicht selten angezeigt sein, im Interesse besserer Klangabrundung einzelne Instrumente als frei geführte Füllstimmen zu behandeln.

In der folgenden 8stimmigen Choralbearbeitung („Vom Himmel hoch“)



stellen die zwei Kornetts, das Tenorhorn und die Posaune die harmonische Grundlage des Satzes dar, in dem die Trompete die Melodie, die Tuba den Baß verdoppelt, während die (hier als ventillose Naturinstrumente behandelten) Hörner als Füllstimmen die Harmonie je nach ihren eigenen Naturtönen ergänzen.

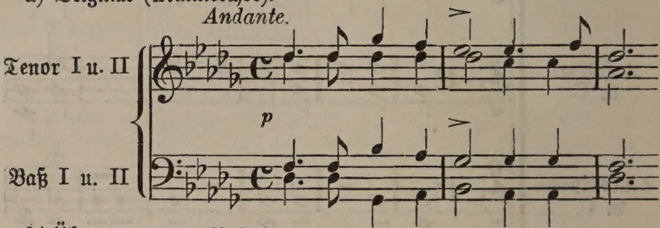
Hätten wir denselben Choral etwa für zwei B-Kornetts, zwei Naturhörner, zwei Naturtrompeten, ein Tenorhorn, eine Baßposaune und ein paar Pauken ad lib. setzen sollen, so würde der Satz, in dem dann Kornetts, Tenorhorn und Posaune die vollständige Harmonie geben, die Naturinstrumente etwa in folgender Weise haben verwenden können:



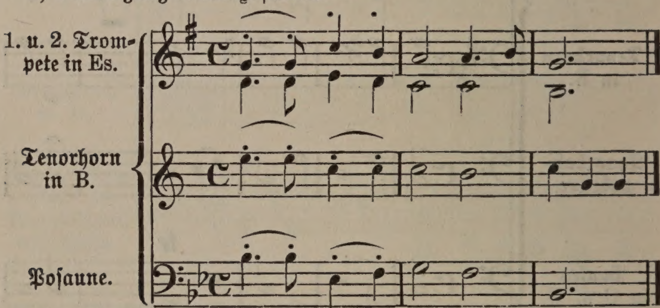
Oben begegnete uns bereits der Fall, daß die wir aus praktischen Rücksichten auf den Gesang zu einer Transposition des Originals schreiten mußten. Die Veranlassung, einen Chorsatz bei der Übertragung auf Instrumente in eine andere Tonart zu versetzen, kann aber auch in dem Umfang oder der Klangeigentümlichkeit der Instrumente selbst vorliegen, besonders wenn die Zahl der verfügbaren Instrumente nur eine sehr kleine ist. So würde beispielsweise bei einer Übertragung des ursprünglich in Des dur stehenden Männerchores „Unter allen Wipfeln ist Ruh" von F. Kuhlau für zwei Es-Trompeten, Tenorhorn in B und Posaune oder Tuba eine

Transposition des Tonsatzes nach B dur sich rätlich machen. (Eine Gegenüberstellung von Original und Übertragung*)

a) Original (Männerchor).



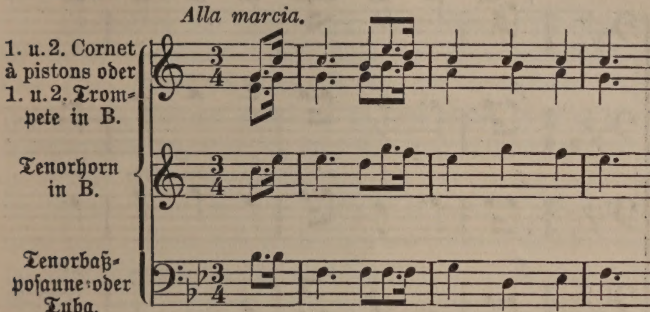
b) Übertragung von R. Hofmann.



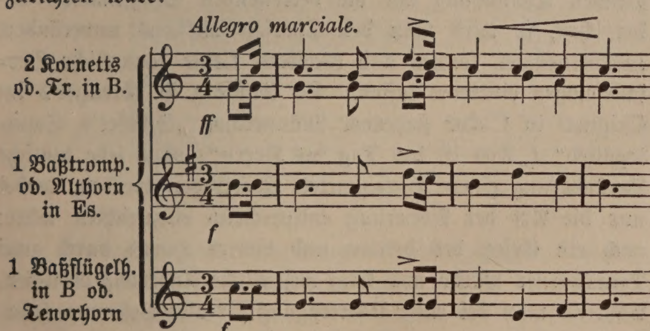
lehrt aber des Weiteren, daß hier dem Wohlklang zu Liebe auch die Führung der Mittelstimmen geändert werden mußte: die beiden Tenorstimmen ohne Weiteres den Trompeten zu überweisen, hätte bei der engen, hohen Lage einen zu harten, grellen Klang ergeben; die zweite Trompete schreitet deshalb vom dritten Viertel des ersten Taktes an (dem I. Baß folgend) mit der ersten Stimme in den wohlklingenderen Sexten fort, während das Tenorhorn die so frei gewordene Stimme des zweiten Tenors übernimmt und damit zugleich einen besseren Zusammenschluß des Quartettklangs bewirkt.

*) Aus: Quartette für Messinginstrumente, hrsg. v. Rich. Hofmann. Heft II. Ausgabe a. (Leipzig, Carl Merseburger.)

Mendelssohn's Chorlied „Wer hat dich, du schöner Wald“ („Der Jäger Abschied“, Original in Es dur) würde bei einer Übertragung für zwei B=Kornetts (oder zwei B=Trompeten), Tenorhorn in B und Tenorbaßposaune (oder Tuba)*) etwa so ausschauen:



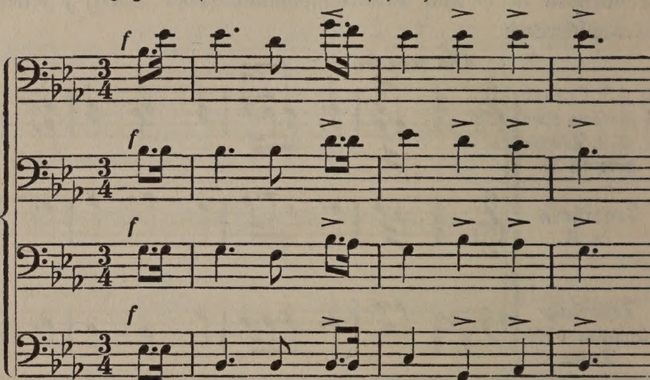
während ein Arrangement für zwei B=Kornetts (oder zwei B=Trompeten), eine Baßtrompete (oder Althorn in Es) und ein Baßflügelhorn (oder Tenorhorn in B)**) wie folgt einzurichten wäre:



*) Aus: Quartette für Messinginstrumente, hrsg. v. Rich. Hofmann. Heft I.
**) Aus: Kaiser=Quartette für Cornetts à pistons, bearb. v. B. E. Müller. (Leipzig, Carl Merseburger).

wogegen eine Bearbeitung desselben Chores für Posaunenquartett etwa so aussähe:

Der Jäger Abschied v. Mendelssohn.*)

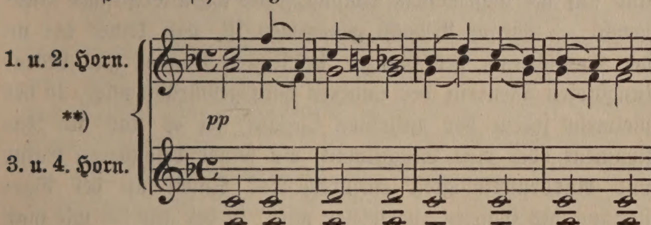


Gilt es, Chorsätze für Instrumentalensembles zu übertragen, welche bei einheitlichem Klangcharakter einen annähernd gleichen Tonumfang wie die betreffenden Singstimmen beherrschen, so wird man den Chorsatz meistens unverändert herübernehmen können und höchstens kleine tonartliche Verschiebungen eintreten lassen. So könnte z. B. Kreutzer's im Original in C dur stehender Männerchor „Schäfer's Sonntagslied“ („Das ist der Tag des Herrn“) ohne jede tonliche Veränderung einem Hornquartett übertragen werden, wobei nur die Art der Notierung entsprechend einzurichten wäre; auch ein Ersatz des dritten und vierten Horns durch zwei Tenorhörner würde noch keine wesentliche Änderung bedingen, während man bei einer Übertragung für vier Posaunen (oder für drei Posaunen und Tuba) den Originalchorsatz lieber um

*) Aus: 50 Quartette f. 4 Posaunen, übertragen von Rob. Müller. Heft I. (Leipzig, Carl Merseburger.)

eine Stufe tiefer (nach B dur) transponieren würde. Wo verschiedene anscheinend gleich günstig liegende Tonarten zur Wahl stehen, bleibe man eingedenk, daß für Blechinstrumente die B-Tonarten denen mit viel Kreuz-Vorzeichnung immer vorzuziehen sind.

Handelt es sich aber darum, einen Männerchor für eine in weiter Harmonie besser klingende Instrumentengruppe oder einen gemischten Chor für ein auf bescheidenen Tonumfang angewiesenes Ensemble zu übertragen, so wird man kein Bedenken tragen dürfen, die beiden Außenstimmen eventuell im ersteren Falle um eine Oktave weiter auseinander zu rücken, im letzteren Falle aber um ebensoviel einander zu nähern und dann durch entsprechende Umkehrung und teilweise Veränderung der Mittelstimmen den harmonischen Satz den klanglichen Verhältnissen des Instrumentalensembles anzupassen, wenn man nicht, wie bei folgender Übertragung von Mozart's „Ave verum corpus"*) (gemischter Chor, Original D dur), mit einer bloßen Verschiebung der Tonart davonkommt:



Die vorstehenden Andeutungen werden genügen, dem Anfänger in der Kunst des Instrumentierens für die in der Praxis zumeist vorkommenden Fälle passende Anhaltspunkte zu gewähren.

---

*) Aus: Ausgewählte Hornquartette, hrsg. v. F. Gumbert. Heft 1. (Leipzig, Carl Merseburger.)

**) In verschiedenen Stimmungen ausführbar.

Dritter Teil.

Anleitung zur Instrumentierung von Gesangstücken jeglicher Art.

Bei dem im vorliegenden Abschnitte zu behandelnden Zusammenwirken von Instrumenten und Singstimmen werden wir diejenige Satzweise als die kunstreichste und kunstwürdigste anerkennen müssen, in welcher — nächst der selbstverständlichen Rücksicht auf den sinnlichen Wohlklang des Tonsatzes und auf die angemessene Abtonung des charakteristischen Ausdrucks — darauf Bedacht genommen ist, daß keines der an der Ausführung des Ganzen beteiligten Organe zur bedeutungslosen Dienerin der anderen herabgewürdigt wird, in der vielmehr jedem der einzelnen Organe, sei es nun ein Instrument oder eine Singstimme, ein seiner besonderen Natur und Ausdrucksfähigkeit entsprechender Anteil an der Darstellung des Ganzen zugewiesen wird, in der also — wie man zu sagen pflegt — die einzelnen Stimmen individualisiert werden. Wir haben aber bereits im zweiten Abschnitt erfahren, daß gerade diejenigen, denen das vorliegende Büchlein in erster Linie dienen will, durch die Macht der Umstände sehr oft gezwungen werden, den rein künstlerischen, idealen Standpunkt aufzugeben und bei ihren Arbeiten den gegebenen praktischen Verhältnissen weitgehend Rechnung zu tragen. Auf

solche, die freie Bewegung des Musikers oft sehr einengende Verhältnisse mußte darum auch im Nachstehenden öfter und eingehender Rücksicht genommen werden, als etwa in einer lediglich höhere, rein künstlerische Ziele verfolgenden „Anleitung" geboten gewesen wäre. Wie im zweiten Abschnitt, wird es sich aber auch hier nicht sowohl um den Versuch einer erschöpfenden Durchbesprechung aller Möglichkeiten handeln, sondern vielmehr darum, von einer Anzahl öfter vorkommender, markanter Fälle allgemein giltige Regeln abzuleiten, die den Anfänger dann zu selbständigem Weiterarbeiten befähigen sollen.

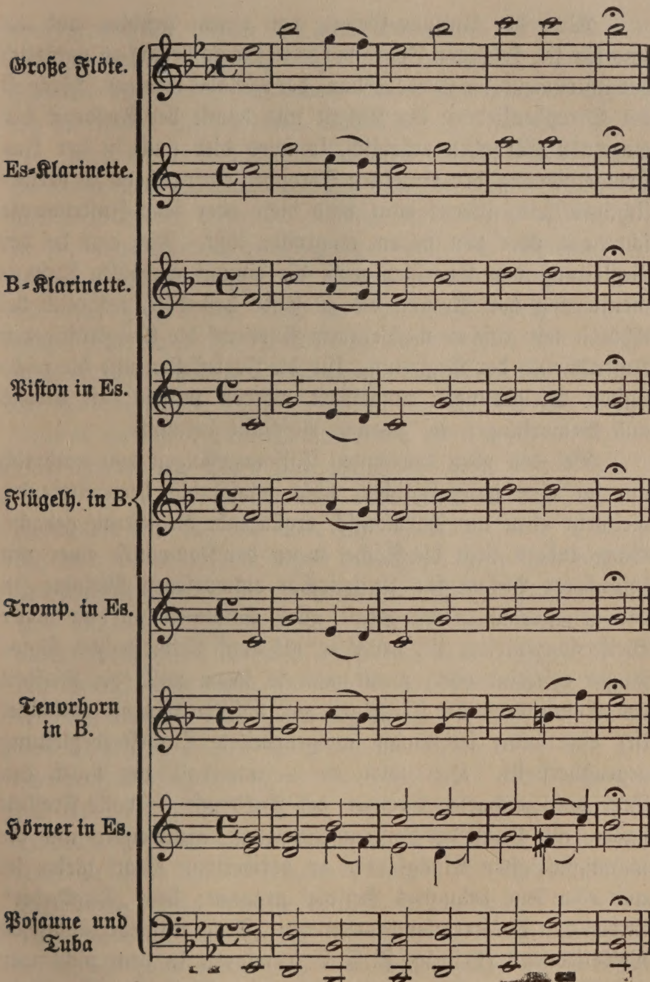
Je nach dem Verhältnis, in dem Instrumentalbegleitung und Vokalsatz zu einander stehen können, werden wir für unsern Zweck zu unterscheiden haben

1) eine Instrumentalbegleitung, welche ausschließlich der Unterstützung der Singstimmen dient, und
2) eine Instrumentalbegleitung, welche sich ganz oder teilweise von dem Vokalsatz loslöst und neben ihm ihre eigenen Wege geht.

Bei der ersteren dieser beiden Arten braucht hier nicht neuerdings länger verweilt zu werden, weil das Meiste von dem, was im zweiten Abschnitt über die Instrumentierung von Chören für Instrumente allein gesagt wurde, auch hier wieder Anwendung finden kann. Selbstverständlich entfällt hier für den Instrumentierenden die Möglichkeit, durch gewisse Änderungen des Vokalsatzes diesen den gerade für die Begleitung zur Verfügung stehenden Instrumenten leichter spielbar zu machen: Der Vokalsatz als solcher muß hier völlig intakt bleiben und dem Instrumentator fällt lediglich die Aufgabe zu, die verfügbaren instrumentalen Hifsmittel so auf die Stimmenführung des Gesangsatzes zu verteilen, daß allenthalben das klangliche Gleichgewicht gewahrt bleibt. Ob die Instrumente dabei die Singstimmen nur im Einklang begleiten

oder ob sie mit denselben stets oder teilweise in der höheren oder tieferen Oktave fortschreiten, das hängt zunächst von der besonderen Zusammensetzung des begleitenden Orchesters und sodann auch von der Art und dem Charakter der betreffenden Komposition ab. Bei der Unterstützung eines Männerchorsatzes wird sich z. B. öfter die Veranlassung, die oberste Singstimme in der höheren Oktave zu verdoppeln (damit der Orchesterklang nicht zu dunkel werde), ergeben, als etwa bei einem vierstimmigen gemischten Chor, und ein zarter oder ein düsterer Chorsatz wird auch bei der Begleitung anders zu behandeln sein, als ein Chorstück kräftigen, schwungvollen Charakters. Handelt es sich um einen vier- oder mehrstimmigen Chorsatz, so werden die begleitenden Instrumente in der Klangstärke möglichst gleichmäßig auf die Singstimmen (mit einem leichten Übergewicht der beiden Außenstimmen) zu verteilen sein; weiß der Dirigent aber zufällig, daß der Chor sehr ungleichmäßig besetzt ist, daß die eine oder andere Stimme nur schwach oder (der Fall kann bei ländlichen Kirchenchören gar leicht vorkommen) gar nicht vertreten ist, so wird er durch entsprechende Verteilung der Instrumente einen besseren klanglichen Ausgleich anstreben müssen. Daß der Instrumentator gelegentlich auch von der Anbringung freier Füllstimmen Gebrauch machen kann, erfuhren wir bereits im zweiten Abschnitt. Gilt es, einem einstimmigen Volkschor durch die Instrumentalbegleitung die harmonische Unterlage zu geben, so muß, um den Chor sicher zu führen, auch in der Begleitung durch die Art der Instrumentierung die Melodie nachdrücklich hervorgehoben werden, wie z. B. in der folgenden Bearbeitung des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern",*) zu der man sich leicht den Gemeindegesang hinzudenken kann:

*) Aus: Traugott Munkelt, Ständchen-Kapelle (11—12stimmig), Nr. 20. (Leipzig, Carl Merseburger.)


Große Flöte.
Es-Klarinette.
B-Klarinette.
Piston in Es.
Flügelh. in B.
Tromp. in Es.
Tenorhorn in B.
Hörner in Es.
Posaune und Tuba

Wird der Unisono-Gesang von einem geübten und an und für sich kräftigen Chore vorgetragen, so bedarf es natürlich der instrumentalen Hervorhebung der Melodie weniger. Wechselt bei Strophenliedern der Inhalt und damit der Ausdruck der einzelnen Strophen erheblich, so wird dies auch in der Instrumentierung der einzelnen Strophen entsprechend zu berücksichtigen sein, indem man bald diese oder jene Instrumente schweigen oder von neuem eingreifen läßt. Daß man bei der Begleitung von Chorälen gern die einmal gewählte Instrumentierung von Anfang bis zu Ende beibehält, während bei Chören mit rascher wechselndem Ausdruck die klangkräftigeren Instrumente der Begleitung für die Fortestellen und die wichtigsten Steigerungen aufgespart werden müssen, ist bereits aus Bemerkungen im zweiten Abschnitt bekannt.

Bei den oben erwähnten Unisonogesängen war natürlich nur an eine ganz schlichte, nicht selbständig hervortretende, vielmehr eben nur harmonisch ergänzende Begleitung gedacht. Ganz anders liegt die Sache, wenn der Komponist einer mit besonderer Absicht für Unisonochor entworfenen Melodie (in der gewissermaßen die Kraft aller Stimmen auf die *eine* Weise konzentriert ist, der Chor als quasi vervielfachter Solosänger erscheint oder, wenn man so sagen will: die Vielheit des Empfindens der Einzelnen zur vollsten Einheit verdichtet ist) eine ganz selbständig ausgearbeitete Orchesterbegleitung gegenüberstellt. Hier wird er — innerhalb der durch den Text vorgezeichneten Grenzen des Ausdrucks — volle Freiheit haben, alle Kunst der Instrumentierung aufzuwenden und die mannigfaltigsten Klangfarben zu verwerten. Statt vieler sei nur *ein* sehr bekanntes Beispiel genannt: das „Dankgebet“ in den von Ed. Kremser bearbeiteten „Sechs altniederländischen Volksliedern“ (Leipzig, F. E. C. Leuckart), in dem nicht nur von Strophe zu Strophe der feierlichen Weise die Chorstärke

vom gedämpften piano bis zum rauschenden fortissimo anschwillt, sondern zugleich auch die anfänglich ganz tonschwach gehaltene Begleitung sich immer reicher entwickelt und schließlich im vollen Orchestertutti ausklingt.

Eine Sonderstellung im Rahmen unserer Betrachtungen, gewissermaßen die Mitte zwischen den oben (Seite 87) unterschiedenen beiden Arten der Gesangsbegleitungen nehmen jene in der Chorlitteratur nicht seltenen und in der Gesangvereinspraxis beliebten Gesänge ein, denen eine von vornherein nur auf eine ganz kleine, aber zu dem Inhalt des Textes in einem sehr engen Zusammenhang stehende Gruppe von Instrumenten beschränkte Begleitung beigegeben ist. Bald ist es, wie in allerlei Wald- und Jägerchören ein hierfür besonders charakteristisches Hornquartett, oder in einem von der Post handelnden Liede das Posthorn (resp. dessen besserer Ersatz das Piston à cornets), bald in einem idyllischen oder pastoralen Tonstück eine Oboe oder Klarinette oder Flöte, die sich mit und neben dem Chore vernehmen lassen (die betreffenden Beispiele wird der einigermaßen litteraturkundige Dirigent leicht zu finden wissen). Hier bedingt meist schon die technische Eigenart des oder der betreffenden Instrumente und der tonmalerische Sinn, in dem sie zur Verwendung kommen, die besondere Art der Begleitung, sodaß der nicht ganz Talentlose auch ohne nähere Anleitung bei eigenen Versuchen kaum den rechten Weg verfehlen kann. Hat aber der Dirigent die für die richtige Ausführung der Begleitung erforderlichen Instrumente nicht zur Verfügung, so wird er — wenn er nicht zu dem Allerweltsauskunftsmittel der bloßen Klavierbegleitung greifen will — in den meisten Fällen besser thun, lieber von der Aufführung derartiger Tonstücke ganz abzusehen, als etwa durch ganz unpassende willkürliche Uminstrumentierungen den ursprünglichen Sinn der Begleitung bis zur

Unkenntlichkeit zu entstellen. Er wird also nicht etwa das den Postillon charakterisierende resp. die Post signalisierende Posthorn (resp. dessen veredelten Substituten, das Kornett) durch die hier ganz sinnwidrige Klarinette ersetzen dürfen, auch wenn die letztere bequem die gleichen Tonreihen hervorbringen kann. Es bleibt ihm, falls ihm die betreffenden Instrumente nicht zur Verfügung stehen, nur eine geringe Auswahl von Ersatzmitteln übrig, denn er wird den ursprünglich vorgeschriebenen Instrumenten nur solche Instrumente substituieren dürfen, die im Klangcharakter von jenen nicht allzuverschieden sind, also den klangmalerischen Sinn der Begleitung nicht völlig verwischen. So wird z. B. für das Kornett allenfalls eine hohe B-Trompete einspringen können; an Stelle eines etwa nicht zu beschaffenden wirklichen Hornquartetts wird man sich mit zwei Hörnern für die Ober- und zwei Tenorhörnern (oder einem Tenorhorn und einer Posaune) für die Unterstimmen notdürftig behelfen können, eine etwa zum Hornquartett noch hinzugezogene Posaune (wie z. B. Schumann's „Waldlied" aus „Der Rose Pilgerfahrt") durch ein Baryton oder eine (dann freilich sehr subtil zu blasende) Tuba ersetzen oder Oboe und C-Klarinette ihre Rollen gegenseitig vertauschen lassen können, aber man wird nicht das Hornquartett, das hier als typischer Repräsentant des Wald- und Jägerlebens gedacht ist, durch ein Holzbläserquartett (etwa zwei Klarinetten und zwei Fagotts) ersetzen dürfen, eben weil das letztere nicht im Sinne des Komponisten vom Hörer verstanden werden würde.

Bei der Ausarbeitung der zweiten der oben (Seite 87) erwähnten Begleitungsarten, der mehr oder minder selbständig neben dem Gesang einherschreitenden, können für unseren angehenden Instrumentationskünstler wieder verschiedene Möglichkeiten in Frage kommen, die wir (nach der Reihen-

folge ihrer technischen Schwierigkeit) unter Folgendem zusammenfassen:

a) eine bereits vorhandene Instrumentalbegleitung soll ohne wesentliche Änderungen des Klangcharakters besonderen, gegebenen Verhältnissen angepaßt werden;
b) eine für großes Streichorchester komponierte Begleitung soll für Blasmusik oder umgekehrt eingerichtet werden;
c) ein im Original nur mit Klavierbegleitung versehenes Gesangstück soll für besondere Aufführungszwecke für Orchester instrumentiert werden;
d) die Begleitung zum Gesang soll frei erfunden und instrumentiert werden.

In den unter a) vorgesehenen Fällen kann es sich entweder darum handeln, die vorhandene Begleitung einer erweiternden oder einer vereinfachenden Bearbeitung zu unterziehen. Die erstere Veranlassung kann z. B. vorliegen, wenn eine für normale Chorverhältnisse berechnete Begleitung bei einem besonders starken Festchor Verwendung finden soll. Zu wirklichen Eingriffen in die Originalinstrumentierung wird man aber hier nur ganz selten gezwungen sein; man wird fast immer mit einer entsprechend stärkeren Besetzung der einzelnen Instrumentalstimmen sich helfen können. Nach dem früher (im 1. Teil) Gesagten versteht es sich von selbst, daß bei solcher Verstärkung in allererster Linie auf die etwa mitwirkenden Streichinstrumente Bedacht zu nehmen ist; erst in zweiter Linie sind die Holzblasinstrumente und allenfalls die Hörner durch doppelte Besetzung zu stärken und nur sehr starken Chören gegenüber wird man etwa noch die Trompeten- und Posaunen-Stimmen doppelt besetzen. Wechseln in der betreffenden Komposition Vollchor und kleiner Chor oder Soloquartett oder Sologesang ab, so wird man verständigerweise die verstärkte Besetzung nur beim Vollchor, im übrigen aber

die normale Besetzung der Instrumentalstimmen wirken lassen. Von einer wirklichen Aenderung der Instrumentierung ist sonach hier nicht die Rede. Weit häufiger dürfte an die Dirigenten kleiner Kirchen- oder Vereinschöre der Fall herantreten, daß die vorgeschriebene Begleitung mit den vorhandenen Kräften nicht vollständig besetzt werden kann oder daß sie — wenn vollständig ausgeführt — den zu schwachen Chor erdrückt. Praktisch erfahrene Komponisten richten nicht selten die Instrumentalbegleitung von vornherein so ein, daß dieselbe für sogenannte große (vollständige) und für kleine (unvollständige) Besetzung brauchbar ist. In der Regel trägt der Komponist beide Besetzungen in ein und dieselbe Partitur ein und bezeichnet die Stimmen, welche bei der „kleinen Besetzung" wegbleiben, durch ein diesen vorangestelltes „ad lib." (nach Belieben). Der Komponist verfährt bei Ausarbeitung einer solchen Partitur derart, daß er zunächst die kleine Besetzung niederschreibt und dieselbe so einrichtet, daß sie für sich einen befriedigenden, abgerundeten Klang ergiebt; dann erst trägt er die bei der großen Besetzung noch hinzutretenden Instrumente als Füllstimmen noch in die Partitur ein. In der Regel sind in solchem Falle die ersten Stimmen der Holzbläser obligat, die zweiten Stimmen aber inobligat (ad lib. zu verwenden); von vier Hörnern wird das dritte und vierte Horn, von drei Posaunen die erste und zweite zumeist den ad lib.-Vermerk erhalten; das Streichquartett oder -Quintett bleibt in beiden Besetzungen unverändert. Hat der Komponist aber in seiner Partitur die Möglichkeit einer kleinen Besetzung nicht bereits vorgesehen, so darf der Dirigent — wenn er nicht alles besetzen kann — sich nicht etwa einfach mit Auslassung der fehlenden Instrumente behelfen, wenn er nicht Gefahr laufen will, bald hier, bald dort unausgeglichenen Ensembleklang, wenn nicht gar unvollständige Har-

monien und unerwartete Pausen zu erzielen. Der Dirigent muß sich dann die Partitur für seine Verhältnisse „einrichten". Weicht die ihm mögliche Besetzung von der im Original vorgeschriebenen nicht allzustark ab, d. h. fehlen ihm nur einige wenige Stimmen, so wird er nur Takt für Takt zu untersuchen haben, an welchen Stellen die nicht besetzten Instrumente ohne Schaden für die Gesamtwirkung einfach ausfallen können und an welchen Stellen etwa die weggelassenen Instrumente eine wichtige Phrase oder einen in der Harmonie unentbehrlichen Akkordton auszuführen haben. Der Arrangeur wird dann dafür zu sorgen haben, daß die betreffende Phrase oder der Akkordton einer anderen im Klangcharakter nicht gar zu abweichenden, momentan vielleicht nicht oder minder wichtig beschäftigten Stimme überwiesen wird: er wird, wie man zu sagen pflegt, die obligate Stelle der fehlenden Stimme in eine andere (vorhandene) „einziehen".

Weicht die vorhandene von der vorgeschriebenen Besetzung aber stärker ab, so bleibt wohl zumeist nichts anderes übrig, als eine neue Partitur anzulegen, bei deren Ausarbeitung man dann etwa ähnlich wie oben der Komponist bei Instrumentierung der „kleinen Besetzung" zu Werke geht: Das Streichquartett wird vollständig und unverändert in die neue Besetzung herüber genommen und dann werden zunächst alle melodisch oder harmonisch wichtigen Partien des Originals in die gleichartigen oder nächstverwandten Stimmen der Bearbeitung übertragen und zuletzt die noch vorhandenen Lücken und Füllstimmen — immer unter thunlichstem Anschluß an das Original — nach Maßgabe der noch vorhandenen Instrumentalstimmen und mit steter Rücksicht auf guten Zusammenklang in die Partitur vollends eingetragen. Spezielle Regeln dafür, was unter allen Umständen aus dem Original in die neue Bearbeitung herübergenommen werden muß und

was etwa weggelassen werden kann, lassen sich nicht aufstellen; der Bearbeiter muß selbst von Fall zu Fall entscheiden, was wichtig und was nur nebensächlich ist, und er muß stets darauf Bedacht nehmen, seine Bearbeitung dem Original möglichst klangähnlich zu gestalten. Hat der Dirigent oder Instrumentator bei einem Kirchenmusikstück zwar nur ein sehr schwachstimmig besetztes Orchester, dafür aber die Orgel zur Mitwirkung zur Hand, so wird bei der Bearbeitung vor allem darauf zu halten sein, daß die melodisch oder sonst charakteristisch besonders hervorstehenden Partien des Originals gleichen oder verwandten Instrumenten überwiesen werden; im übrigen muß dann die mehr oder weniger reich ausgeführte Orgelstimme den Mantel der Liebe über alle klanglichen Lücken der allzudürftigen Orchesterbesetzung breiten. (Vergl. das S. 63 über die Orgel Gesagte).

Lief die Arbeit des Arrangeurs in den eben besprochenen Fällen in der Hauptsache noch auf gewisse handwerksmäßige Kunstgriffe hinaus, für die sich unschwer eine Reihe von Regeln aufstellen ließen, so wächst bei den übrigen auf Seite 93 aufgestellten Fällen nicht nur Schritt um Schritt die technische Schwierigkeit der Ausführung, sondern es wird auch immer bedenklicher, dem Lernenden etwa bestimmte Rezepte an die Hand geben zu wollen, nach denen er bei dieser oder jener Eventualität jederzeit wieder verfahren könnte. Immer bedeutsamer wird der individuelle Anteil des Instrumentators an der Arbeit, immer gewichtiger muß sich die schaffende Phantasie des Bearbeiters geltend machen und immer mehr muß an die Stelle des mechanischen Anpassens ein mit gereifter Einsicht durchgeführtes Umbilden und Neuschaffen treten. Versuchen wir uns die Bedeutung der oben (Seite 93) unter b)—d) aufgestellten Möglichkeiten an einem Gleichnis zu vergegenwärtigen, so würden Über=

tragungen der Gattung b) etwa der Nachbildung eines Ölfarbenbildes in Wasserfarben oder einer anderen polychromen Manier verglichen werden können; der Fall c) entspräche etwa der Ausführung einer monochromen (z. B. schwarzen) Zeichnung in vielfarbiger Malerei, während bei d) nicht nur die Kolorierung sondern auch noch die Zeichnung selbst zu liefern wäre. Wir kommen solcherweise schrittweise vom rein mechanischen Übertragen zum freien Komponieren und damit freilich zugleich über die diesem Schriftchen gezogenen engen Grenzen hinaus. Wir sind hier an dem Punkte angelangt, wo das aufmerksame Partiturenstudium, das sorgsame Vergleichen anerkannt bewährter Arrangements mit den Originalen und das ständige Vergleichen des Gelesenen mit dem lebendig Gehörten den denkenden Schüler sicherer und rascher fördert, als es weitschichtige Erläuterungen und ein (hier ohnedies nicht angängiger) umständlicher Apparat von Notenbeispielen vermöchte. Nur einige kurze allgemeine Andeutungen und Fingerzeige betreffs der drei noch in Frage kommenden Arten der Instrumentierungsarbeiten mögen für Anfänger hier noch Platz finden:

Die unter b) erwähnte Art der Arrangements kann eintreten, wenn es gilt eine für geschlossene Räume berechnete Streichorchesterbegleitung für eine Aufführung im Freien einzurichten, oder umgekehrt. Vergegenwärtigen wir uns die drei grundlegenden Formen der Orchesterzusammensetzung: volles Streich-(Symphonie-)Orchester, Janitscharen-(Infanterie-)Musik und Blechorchester, so bedeutet das erste die technisch leistungsfähigste und zugleich farbenreichste, kurz ausdrucksfähigste Form der Orchestermusik, das letzte die farben- und ausdrucksärmste, während die Infanteriemusik eine vermittelnde Stellung zwischen beiden einnimmt. Der Sprung vom Symphonieorchester zum Blechorchester ist ein

so weiter, die technische Ergiebigkeit beider und der naturgemäße Stil für sie so verschieden, daß wohl nur in ganz seltenen Ausnahmefällen mit einigem praktischen Erfolg an direkte Übertragungen aus der einen in die andere Satzweise gedacht werden kann; relativ näher stehen sich Symphonieorchester und Infanteriemusik einerseits und diese und Blechmusik andererseits. Bei jeder diesbezüglichen Übertragung fällt dem Bearbeiter die Aufgabe zu, die Klangwirkung des Originals in einer der neugewählten Darstellungsform praktisch ausführbaren Weise frei und doch wieder möglichst analog umzudeuten. Der Arrangeur muß sich z. B. gewärtig halten, daß u. a. die Holzblasinstrumente zwar dem Symphonie- und dem Infanterie-Orchester gemeinsam sind, daß ihre Rolle in beiden aber nicht ganz die gleiche bleibt, weil z. B. ein Teil derselben in der Militärmusik die Rolle der Streichinstrumente vertreten muß, und daß überdies die schwachen Holzbläser im sozusagen dickfarbigeren Militärorchester öfter der Unterstützung durch einzelne Blechinstrumente bedürfen, als in dem mit zarteren Farben arbeitenden Streichorchester; er muß ferner bedenken, daß die im Symphonieorchester voll zur Geltung kommenden Gegensätze zwischen Streichern, Holz- und Blechbläsern in dem trotz der größeren Anzahl der mitwirkenden Arten von Instrumenten doch klangfarbenärmeren Militärorchester durch eigens zu erfindende Klangfarbenmischungen mittels Blasinstrumenten allein dargestellt werden müssen, daß besonders charakteristische Klangkombinationen, soweit sie beiden Orchesterformen gemeinsam möglich sind, auch den gleichen Instrumentenzusammenstellungen überwiesen bleiben sollen rc. Bei aller Unvollkommenheit, die dem Militärorchester seiner Zusammensetzung wegen anhaftet, muß doch zugestanden werden, daß die Kunst des Instrumentierens für dasselbe dermalen eine ganz ansehnliche Höhe erreicht hat. Das

Bestreben der Militärkapellen, sich für ihre Konzerte möglichst viel und vielerlei aus der ganzen Musiklitteratur anzueignen, hat nicht nur den Spürsinn der Bearbeiter im Auffinden neuer Klangkombinationen schärfen helfen, sondern auch gewisse allgemeine Gepflogenheiten in der Wiedergabe von Orchestermusik herausgebildet, die als die Quintessenz des praktisch Erprobten gelten können und die der angehende Instrumentator am leichtesten erkennen lernt, wenn er gute Militärmusikarrangements mit den betreffenden Originalpartituren genau vergleicht. Für unsere besonderen Zwecke aber muß der Bearbeiter noch jederzeit eingedenk bleiben, daß die Instrumentation eines Gesangstückes niemals so massig angelegt sein darf, daß sie den Gesang selbst verdeckt; denn stets muß der Gesang und nicht die Begleitung — und wäre sie an und für sich noch so reich ausgeführt — dem Zuhörer mühelos vernehmbar bleiben und als die Hauptsache erscheinen. Bei Einrichtungen anderer Partituren für Blechmusik ist vor allem zu untersuchen, ob die Komposition nicht etwa einen so passagenreichen Satz enthält oder so unbedingt auf bestimmte charakteristische Klangeffekte zugespitzt ist, daß eine Wiedergabe mit der beschränkteren Technik der Blechinstrumente und deren geringerer Klangverschiedenheit ganz aussichtslos ist. Ergiebt diese Prüfung ein negatives Resultat, so lasse man die Arbeit als eine unfruchtbare lieber ganz fallen; erweist sich die Umarbeitung aber als technisch möglich, so besteht die Hauptaufgabe des Instrumentators eigentlich darin, durch geschickte graduelle Abstufungen der wenigen verfügbaren Klangfarben die mannigfachen Tonschattierungen des Originals einigermaßen zu ersetzen. Sparsamstes Umgehen mit dem vollen Tutti und ausgiebigste Ausnützung der Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente und deren mannigfaltigsten Kombinationen sind die Haupthilfsmittel.

Die auf Seite 93 unter c) erwähnte Aufgabe kann an den Dirigenten herantreten, wenn die im Original vorhandene klangschwache Klavierbegleitung mit Rücksicht auf einen größeren Aufführungsraum oder einen zu stark besetzten Chor durch eine angemessenere Orchesterbegleitung ersetzt werden soll. Hier wird der Instrumentator zunächst sorgfältig zu untersuchen haben, ob der Komponist die Klavierbegleitung wirklich klaviermäßig gedacht hat, oder ob in derselben etwa schon bewußt oder unbewußt hineingelegte Keime bestimmter orchestraler Effekte schlummern. Es versteht sich von selbst, daß der Bearbeiter letztere dann in der mit seinen jeweiligen Mitteln erreichbaren Weise auch in seiner Partitur praktisch verwenden müßte. Enthält die Begleitung selbständig klangmalerische (wenn auch nur klaviermäßig gedachte) Partien, so sind diese in einer dem Textsinn und Charakter des Stückes entsprechenden Weise weiter auszubauen und farbenreich auszuführen; sind — was nicht selten vorkommt — der Klaviertechnik zur Liebe einzelne melodische Gänge oder Passagen vorzeitig abgebrochen oder sonst einer leicht kenntlichen, eigentlich unvorteilhaften Umbildung unterworfen, so hat der Arrangeur im Orchester die Mittel zur Hand, die Motive oder Passagen in der Form wieder herzustellen, in der sie dem Komponisten wohl ursprünglich im Geiste vorgeschwebt haben mögen. Bewegte, streng klaviermäßige und in dieser Form für kein Orchesterinstrument erfolgreich darstellbare Begleitungsfiguren sind so unter verschiedene Instrumente zu verteilen, daß sie leicht ausführbar werden und doch den Sinn der Originalfigur wiedergeben. Das Streichquartett mag im Allgemeinen immerhin die Grundlage der Begleitung geben, ein rechtzeitiger Wechsel zwischen Streichern und Bläsern wird aber doch wesentlich zur Belebung der klanglichen Kontraste beitragen, wie denn auch

der Instrumentator darauf bedacht sein wird, das Kolorit der Begleitung je nach Bedarf und Textrücksichten durch deckende Füllstimmen (z. B. gehaltener Bläserakkorde zu bewegteren Figuren der Streicher) saftiger, oder durch Weglassung solcher Deckung durchsichtiger zu gestalten, hier durch Verdoppelung der Stimmen des Klaviersatzes eine größere Klangfülle erstrebend, dort sich aufs engste der diskreten Originalbegleitung anschmiegend. Keinen sicherern Leitstern kann sich der gewissenhafte Arrangeur erwählen, als wenn er sich bei jedem Takt von neuem frägt: „Was wollte der Komponist hier ausdrücken und wie mache ich es, damit ich seine Absicht mit meinen mannigfaltigern Hilfsmitteln nicht nur nicht verdecke, sondern vielmehr erst recht deutlich darstelle?“ Je inniger der Instrumentator sich in die Gedanken des Komponisten einlebt, desto leichter wird sich in seiner Phantasie die Klavierbegleitung in orchestrale Wirkungen umdeuten und desto seltener wird er bei Ausarbeitung seiner Partitur auf Irrwege geraten. Daß die Begleitung nicht immer mit allen jeweils verfügbaren Instrumenten arbeiten darf, daß die Steigerungen zu den Höhepunkten des Tonsatzes sich um so leichter herausarbeiten lassen, je größere Mäßigung im Aufwand der Hilfsmittel der Bearbeiter sich vorher auferlegt hat, daß man etwa vorhandene Soli schwächer und durchsichtiger begleitet als Chorsätze, daß das *allgemeine* Klangcholorit der Begleitung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes in gutem Einklang stehen muß ꝛc., darf nach den früheren Ausführungen als bekannt vorausgesetzt werden. Mustergiltige Orchestrierungen von Klavierbegleitungen bot u. a. Liszt in seinen Bearbeitungen Schubert'scher Gesänge, z. B. „Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrad“, „Die Allmacht“ (letzterer für Solo, Chor und Orchester) ꝛc.

Mit dem letzten der auf Seite 93 erwähnten Fälle

brauchen wir uns hier nicht weiter aufzuhalten, da das Satztechnische an ihm nicht hierher, sondern in die Kompositionslehre gehört, das über die Instrumentation zu Sagende aber bereits unter c) mit behandelt wurde. In der Ausgestaltung des Begleitungssatzes hat der Instrumentierende, der hier zugleich der Komponist ist, die größere Bewegungsfreiheit für sich, da er nicht an eine bestimmte Vorlage gebunden ist, sondern gleich orchestral erfinden kann. Stehen ihm minder geübte Chorkräfte zur Verfügung, so wird er kluger Weise die Begleitung so einzurichten trachten, daß sie den Singstimmen des öfteren Anhaltspunkte für die Intonation der Einsätze oder besonders schwieriger Stellen bietet; einem geübten, selbständigen Chor gegenüber bedarf es so bedächtiger Rücksichtnahmen natürlich nicht.

Deutsche Verlagsdruckerei Felix Merseburger, Leipzig.